
مسرح الطفل
في الكويت
فنية وتربوية
تأليف:
الدكتور / فاضل عباس



شكر و تقدير

اتقدم بالشكر والتقدير
لكل من ساهم في اصدار
هذا الكتاب الذي هو
اصدارنا الاول .

المؤلف
د. فاضل المويل



مسرح الطفل في الكويت

كوسيلة

تربوية ـ فنية لصغار التلاميذ

تأليف

د . فاضل المويل

ردمك ٩ـ١٧ ـ ٥٩ ـ ٩٩٩٠٦





صاحب السمو أمير البلاد

الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح





صاحب السمو ولي العهد رئيس مجلس الوزراء

الشيخ سعد العبد الله السالم الصباح

المقدمة

أهمية موضوع البحث

أدى انبعاث الكويت الوطني نتيجة لعمليات تاريخية واجتماعية واقتصادية ملموسة ، إلى الارتفاع الحاد في مستوى معيشة البشر . وظهرت لدى الدولةالامكانات لتمويل البرامج الاجتماعية الخاصة بتنظيم أوقات الفراغ وتلبية احتياجات السكان الفنية والجمالية وتطوير ثقافة الكويت وفنونها.

تولي الحكومة أهمية خاصة لمسائل تربية الناس الفنية والجمالية . وبغية فرز الموهوبين الصغار وخلق الظروف الملائمة لنموهم الإبداعي ، تقام ، في البلاد ، مهرجانات الفنون والثقافة والمسابقات المكرسة لأعمال الأطفال والمعارض المخصصة للإبداع الفني . وهذا كله يقدم الامكانيات ، من خلال نظام التربية الفنية ، لاستيعاب مجموعات كبيرة من الأطفال الذين ينضمون إلى صفوف الانتليجينسيا الإبداعية يشاركون ، بنشاط ، في تطوير حياة الكويت الروحية.

هذا وقد تشكلت لدى وزارة التعليم الكويتية لجنة خاصة للعمل مع الشبيبة الموهوبة والتي تلعب دوراً هاماً في تحفيز مختلف أنواع الإبداع الفني وتطويرها (1)

إن خصوصية نشوء الثقافة الكويتية ومنظومة التعليم الوطنية اقتضت توفير شبكة من المدارس العامة والدينية والصناعية والفنية.

وكدست المدرسة الكويتية المعاصرة خبرة هامة في مجال جذب الأطفال نحو الفن المسرحي إذ أن المسرح المدرسي بالذات قد لعب دوراً هاماً في حل مهام تربية الصغار والشبيبة من الناحيتين الفنية والجمالية.

وفي الوقت الحاضر ، تجري ، في الكويت ، عمليات ديناميكية من البحث واستقصاء الطرق الكفيلة باستكمال نشاطات مسارح الهواة للأطفال واستيعاب كنهها . فمن جهة يتحقق التوجه نحو دراسة التقاليد الوطنية وخصائص المسرح الشرقي المحترف وسماته . ومن جهة آخرى يتزايد ، على الدوام ، التبادل الثقافي بين بلدان الغرب والشرق بحيث يساعد على التأثير المتبادل ، والتغلغل المتبادل ، والإثراء المتبادل لثقافات المناطق ذات التباينات المتكونة تاريخياً . وهذا يترك بصمته الملموسة على تطور الثقافة المسرحية ، لا سيما تشغيل مسارح الهواة للأطفال في الكويت.

تقتضي آفاق تطوير مسارح الأطفال لاحقاً في الكويت في ظروف تنامي شعبية التلفاز والسينما بشكل لم يسبق له مثيل ، تقتضي ، بالضرورة ، معالجة قضايا تربية التلاميذ الصغار من الناحية الفنية عن طريق مسرح الهواة بصفتها عملية منظمة تربوياً. ولدراسة هذه القضايا أهمية كبيرة في مجال بناء احتياجات الجيل الناشئ الفنية والجمالية وأذواقه والتي تساعد ، في نهاية المطاف ، في تكوين نشاط الفرد الإبداعي في نطاق مسرح الهواة.

مستوى معالجة القضية:

رغم أن عملية تأسيس مسارح الهواة الطفولية . كانت قد بدأت ، في الكويت، في العشرينات إذ إن أول مسرح أطفال كان قد تم تدشينه في مدرسة الحميدية في عام 1924 ، فإن مسألة تحقيق التربية الفنية والإبداعية للصغار عن طريق المسرح لم تتم دراستها . وتتضمن بعض الأعمال تصوراً معيناً عن امكانات المسرح التربوية ومن ضمنه مسرح الهواة كما يتم تعميم خبرة عمل فرق الأطفال المسرحية (2) .

يعالج البحث المهام الذي كتبه آ.د. كمال عيد بعنوان " علم الجمال المسرحي " وبصورة أساسية ، مبادئ المسرح الاحترافي الفنية والجمالية في الكويت وتحمل المادة الموضوعية حول اخراج مسرحيات الأطفال طابعاً اعلامياً ، وهي غير منتظمة (3) .

وكان الباحث ن.زيبداوي قد كرس دراسته للبحث في أصل المسرح العربي ووضعه الحالي . وهو يتناول هذه المسألة من الناحية التاريخية إذ إن أطروحته لا تتناول مسائل عمل مسرح الطفل لأن هذه النقطة لم تدخل في مهام الدراسة (4) .

وبغية تعليل الأسس النظرية والمنهجية للبحث الآنف الذكر فقد تم ، وعلى نطاق واسع ، الاستفادة من أعمال العلماء الروس والاوكرانيين ذات الطابع العلمي ومنهم س.ل.روبنشساين و ل.س.فيكوتسكي و ج.س.كوستيوك و

آ.ن.ليونتيف و ب.ج.آنانييف و د.ب.ايلكونين و ف.ف.دافيدوف و يو.او. فوخت ــ بابوشكين و م.س.كوغان و ب.م.ياكوبسون وف.آزسوخوملينسكي وأ.س.ماكارينكو وآ.آ.كيرسانوف وف.ي.تشيبليف و م.ن.سكاتكين و او.ب.رودنيتسكايا و ل.ب.كوفال و ج.ي. شوكينا.

وتشكل قيمة علمية كبيرة لإلقاء الضوء على الدوريات المسرحية أعمال ك.س.ستانسلافسكي و ف.ي.نيميروفيتش ـــ دانشينكو و ف.اي.ميرخولد و ب.بريخت و م.م. ساروفسكي و ج.آ.توفستونوف و م.او.كينبل و ن.ي.ساتس و س.ف.اوبرازتسوف و ت.آ.مارتشينكو وآ.با.ميخايلوف و س.ف.ميخالكوف و ن.آ.آبالكين و ج.ن.بوياجييف.

ثمة أهمية استثنائية لأجل أطروحة الدكتوراه هو الاستفادة من المراجع والأدبيات باللغتين الإنكليزية والألمانية مما أتاح المجال ، في سياق الخبرة الأجنبية ، لدراسة النظرات المعاصرة إلى الفن المسرحي ومقصده ووظائفه ومهارة الممثل وإلى آفاق تطور مسرح الطفل.

هذا ويؤثر افتقاد الأبحاث المتكاملة حول قضايا تطور مسرح الطفل في المنطقة العربية ، تأثيرا سلبيا في وضعية علم التربية الوطني.

ويعود سبب كتابة هذه الأطروحة وغايتها ومهامها الأساسية إلى الحاجة الملحة لدراسة مسائل الإشراف التعليمي على تربية التلاميذ الصغار في المجال الفني الإبداعي من خلال مسرح الهواة في الكويت.

موضوع البحث:

عملية تربية التلاميذ الصغار في المجال الفني الإبداعي في مسرح الهواة في الكويت.

مادة البحث:

الشروط التربوية لغرس الكفاءات الفنية والإبداعية في نفوس الصغار من خلال مسرح الهواة للأطفال في الكويت.

غاية العمل:

صياغة منطلقات معللة علمياً تخص تربية التلاميذ الصغار فنياً وجمالياً من خلال مسرح الهواة للأطفال في الكويت

الغرضية:

تتعاظم فعالية التربية الفنية - الجمالية للتلاميذ الصغار في مسرح الهواة للأطفال في ظل الشروط التالية:

- تحديد أهداف تربية التلاميذ الصغار عن طريق الفن المسرحي ومهامها ومضمونها بصورة معللة علمياً.
- تحقيق تكاملية نظام الدروس المسرحية التعليمية والذي يساعد على التكوين الذاتي النشيط للطفل في أثناء نشاطه الفني.

- اضفاء روح الحيوية على مسألة الاهتمام بالفن المسرحي على أساس الأخذ بالحسبان خصوصية التلاميذ الصغار الفردية - النفسية.

وإن تطبيق أهداف البحث وفرضياته قد نص على انجاز المهام التالية:

- دراسة خصائص تأثير حياة الكويت السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية على نشاطات مسارح الهواة للأطفال.

- تعميم تجربة العمل المسرحي (خارج المدرسة) واستيعابه نظريا وكذلك نشاط مؤسسات الثقافة والفنون الكويتية في مجال تثقيف التلاميذ الصغار الفني الجمالي ومن ضمنه المسرحي.

- تحديد السمات الخصوصية لتربية الأطفال فنياً - إبداعياً واحتياجاتها الخام في مجال مضمون مسارح الهواة للأطفال وأشكالها وطرائق عملها.

- تحديد الشروط التربوية المثلي للتعليم الفني - الجمالي للصغار في مسارح الأطفال مع الأخذ بالحسبان خصوصية الكويت الثقافية الوطنية.

الأساس المرجعي العلمي للأطروحة :

تتضمن مصادر هذه الأطروحة وأدبياتها تلك الأعمال ذات الطابع التعليمي والتربوي والفني وهي تلقي الضوء على مختلف جوانب عملية تشكل المسرح

الطفلي في الكويت وتطويره والوثائق الأرشيفية والمجموعات الإحصائية والأبحاث ذات الموضوع الواحد والمطبوعات الدورية . وفي الأطروحة لا يتم الاستفادة من الأدبيات العربية فحسب بل ، أيضا ، من الخبرة الأجنبية الخاصة بمسارح الأطفال كما تمت دراسة قضايا تطويرها وآفاقها في بلدان غرب اوروبا وروسيا واوكرانيا.

وفي سياق العمل تم استخدام الطرائق التالية : الملاحظة التعليمية التربوية والاستفتاء بالاستمارة والمقابلات والأحاديث مع التلاميذ الصغار وآبائهم ومع الأساتذة المشرفين على مسارح الأطفال ومع المخرجين المحترفين ورجالات الثقافة كما جرى اختبار يخص التثبيت والإقرار والإنشاء . ومن بين المصادر الوثائقية المستخدمة في أثناء كتابة هذا العمل تحليل ريبيرتوار (ذخيرة المسرحيات) مسارح الأطفال الكويتية وعرض تسجيلات فيديو لبعض مسرحيات الأطفال (مضمون الإخراج والتشريحات التمثيلية والإخراجية الخ) .

وقد شارك في هذا العمل التجريبي - الاختياري أكثر من 500 تلميذ من الصف الأول حتى الرابع من مدارس الذكور والاناث في مناطق منها الروضة وبيان والقادسية (الكويت) وكذلك أساتذة الأطفال وآباؤهم.

تحقق البحث خلال سنوات 1992 - 1996 على ثلاث مراحل:

المرحلة الاولي (1992 - 1993) :

وفيها تمت دراسة الأدبيات الفلسفية والسيكولوجية والتربوية والفنية حول الموضوع المعنى مع تحليل لعمل مسارح الكويت الطفلية للهواة وتحديد اتجاهات البحث الأساسية وصياغة الخطوط الأولى للبحث.

المرحلة الثانية (1993 - 1994) :

تضمن العمل اجراء اختبار تطبيقي وصياغة المادة موضوع البحث بغية اجراء اختبار تكويني أي لأجل التكوين الأولي (العمل التجريبي)

المرحلة الثالثة (1994- 1996) :

تحقق اختبار هدفه استحسان طريقة الإشراف التربوي على مسرح الطفل كما تحددت فعالية هذا العمل وتم تعميم النتائج المستخلصة.

الحداثة العلمية في الأطروحة :

الجديد في هذه الأطروحة هو أنها من أوائل الأبحاث التخصصية في علم التربية الكويتي المعاصر والمكرسة لمسائل تربية الأطفال فنياً وجمالياً بواسطة مسرح الطفل للهواة إذ برز ، للمرة الأولي في صيغة بحثية ، جوهر العمل

اللامدرسي وطابعه وامكاناته الخصوصية ونشاط مؤسسات الثقافة والفنون في الكويت وتطور نشاط التلاميذ الصغار الإبداعي من خلال مسرح الهواة.

وعلى أساس الاختبار التعليمي - التربوي الذي تحقق تحت اشراف المؤلف فقد تم استقصاء طرق ووسائل التأثير في المشاركين في مسارح الطفل في أثناء نشاطهم الفني الإبداعي كما صيغت التوصيات الملموسة الخاصة باستكمال هذا العمل.

قيمة البحث العملية :

يتيح نظام الدروس الفنية - الإبداعية التخصصية مع التلاميذ الصغار والذي وضع المؤلف أسسه ، يتيح المجال للوصول إلى استنتاج حول ىفاق مثل هذا العمل ومدى فعاليته من ناحية تطوير الاهتمام الراسخ بالفن المسرحي وتحفيز النشاط الفني الإبداعي ذي الخصوصية . ويمكن ادراج نتائج البحث في تطبيقات عمل مسارح الأطفال المدرسية للهواة ومؤسساتالثقافة والفنون الكويتية كما يستفيد منها أساتذة المدارس بأنواعها عند تحضير دورات المحاضرات والسيمينارات والدروس العملية على اختلافها وكتابة الأبحاث وأطروحات الدبلوم.

ويمكن لبعض الأحكام والمبادئ والنتائج المستخلصة من البحث أن تساعد الهيئات ذات العلاقة في صياغة الخطط والبرامج الخاصة بتطوير ثقافة الأطفال الفنية - الجمالية وستكون لها قيمة عملية بالنسبة إلى العاملين في نطاق التعليم

والثقافة والفنون بغية تحسين التعاون الثقافي بين الكويت وبلدان أخرى من ضمنها أوكرانيا.

وقد تم توثيق نتائج البحث بالبرهان النظري والاستخدام الهادف لطرائق البحث المتكاملة والمتماثلة مع المادة ومع مهام الدراسة وبنائها المنطقي والتحليل الكمي والنوعي للحقائق التي تجلب في مسار العمل التجريبي التربوي والمعالجة الإحصائية للمعطيات وتفسيرها التعليمي.

مبادئ مطروحة في أثناء الدفاع عن الأطروحة :

1. يحتل مسرح الهواة الطفلي مكاناً بارزاً في منظومة تربية الأطفال الفنية والجمالية في الكويت . ويساعد تطوير الطفل الفني الإبداعي في نطاق المسرح ، في تكوين سمات الفرد الجمالية العامة.

2. يبرز الحل الناجح لقضية تربية التلاميذ الصغار الفنية الجمالية من خلال مسرح الهواة الطفولي ، في حالة من الصلة المتبادلة المباشرة مع تنظيم هذا العمل كمنظومة من الدروس المسرحية معللة علمياً مع الأخذ بالحسبان سمات الطفل الفردية والسيكولوجية وخصائصه الوطنية والإقليمية وتقاليد تطور الفن المسرحي في الكويت.

تحقق التصديق على البحث واستحسانه في اثناء العمل الاختباري الخاص بتربية التلاميذ الصغار الفنية الإبداعية عن طريق مسرح الهواة الخاص بالطفل

. وقد تم عرض مبادئ الأطروحة الأساسية في قسم التربية وعلم النفس ونوقشت في المؤتمرات العلمية التطبيقية التي جرت في المعهد العالي للثقافة في كييف ونشرت موضوعات الكلمات والمقالات والمواد المنهجية.

ومن خلال تعميم الدراسات العلمية ـ النظرية وخبرة الممارسة التربوية العالمية ، نحن نحدد التربية الفنية ـ الجمالية بصفتها عملية تكوينية هادفة للفرد النشيط والمتطور ابداعياً والقادر على تلقي وتقدير ما هو جمالي في الطبيعة والفن معتمداً في ذلك على مقاييس الجمال البشرية العامة.

وانطلاقاً من هذا يتم ادراك التربية الفنية الإبداعية بصفتها حالة تشكل هادفه لقدرات الصغار وأستيعاب الفن على أساس تعميم التصورات الحياتية في صيغة فنية وتحقيق القدرات الفردية في النشاط الفني وأنواع أخرى من النشاطات.

إذا تناولنا هذه المسألة من ناحية نظرية النشاط فهنا يبدو تقليدياً الاستناد إلى مفهوم م.س.كاغان الفلسفي إذ إن وجود الإنسان في الطبيعة والمجتمع إنما يعكس ، وفقاً لهذا المفهوم ، مختلف أنواع النشاط تركيبياً ومن ضمنها المعرفي والقيمي ـ الإرشادي والمتحول إلى نوع صريح دون تحفظات . ويفسر كاغان الامتزاج العضوي بين مختلف أنواع النشاط على أنه نشاط فني . وفي هذا السياق إن كل جزء مركب يستند إلى الخصائص والميول السيكولوجية الملموسة لدى الإنسان (5).

يعتبر الإبداع عملية معقدة من الناحية السيكولوجية ويتم فهمه في علم النفس بصفته تركيباً من المجالات المعرفية والعاطفية والارادية (6). وهو باعتباره المستوى الرفيع من ادراك الواقع المحيط فإنه يستند إلى ذخيرة من المعارف المكدسة مسبقا . وإن الإبداع بصفته عملية من عمليات المعرفة ، يعتبر ، أيضاً تشكيلاً مركبا يعكس ، بصورة عامة ، المراحل التالية : ظهور الفكرة ، واكتساب المعارف ، والعمل المباشر ، والإلهام الإبداعي والإثارة ، وبناء الجديد والأصيل ، وتقويم الحصيلة الذاتية.

ينبغي الإشارة إلى أن المقياس التقويمي لما هو " ابداعي " إنما يعني في علم المصطلحات التربوية ، انجاز النشاط بصورة مستقلة وعلى مستوى عال ويمكنه أن يفترض الحصول على نتائج جديدة بالمعنى الذاتي أي المحصول عليها ، للمرة الأولى من قبل الفرد ـ الذات البشرية.

يتمثل الإبداع الفني من خلال السمات الموضوعية ـ المادية (الخارجية) والذاتية ـ السيكولوجية (الداخلية) والتي تخص هذا النوع أو ذاك من الفن كالتصوير والموسيقى والفن المسرحي الخ.

يفترض تطوير فردية التلميذ الفني الإبداعي ظهور مستوى من الإدراك الجمالي أرقى وأرفع مع موقف انتقائي من الأعمال الفنية وظهور الميل نحو تطوير الذات وتربيتها . وفي الوقت نفسه يعتبر هذا الأمر مؤشراً مميزاً على ديناميكية نشاط التلميذ الإبداعي والذي يعكس ظهور نتائج جديدة وسمات جديدة تخص الفرد.

كانت الفكرة السائدة لفترة طويلة بأن المؤهلات الإبداعية هي حالة استثنائية ومن نصيب بشر مختارين . ويعتبر هذا الموقف مماثلاً للإعتراف بأنه ثمة ضرورة لوجود قوانين سيكولوجية خاصة لأجل الأفراد المبدعين.

وفي واقع الأمر تم التأكيد في علوم التربية على أن بواكير المؤهلات الإبداعية تخص كل إنسان وكل طفل طبيعي . ينبغي القدرة فقط على كشفها وتطويرها. وثمة " كمية متواصلة من المؤهلات " بدءا من المواهب الكبيرة والساطعة حتى المتواضعة والمغمورة . بيد أن جوهر العملية الإبداعية واحد بالنسبة إلى الجميع . وينحصر الفرق في المادة الملموسةللإبداع وحجوم الإنجازات وقيمتها الاجتماعية (7) . هذا وتتجلى عناصر الإبداع في حل المهام الحياتية اليومية ويمكن ملاحظتها في العملية التفكيرية العادية . وفي هذا السياق ، لكل عمر خصائصه في حل المهام الإبداعية.

وجدت قضية نمو التلاميذ الصغار الإبداعي تجسيدا لها في أعمال س.ج.روبنشتاين و ج.س.كوستيوك و.ل.س.فيغوتسكي و آ.ج.كوفاليوف و ت.ي. شاموفا ود.ف.ايلكونين وغيرهم من الاختصاصيين البارزين في مجال التربية وعلم النفس . وفي تعميمنا للمبادئ النظرية المتضمنة في هذه الأعمال يمكن تحديد مهام تربية التلاميذ الصغار فنياً وابداعياً:

- تطوير مؤهلات الطفل الفردية وقدراته وميوله واهتماماته الإبداعية.
- تطوير المجال الذهني وحب الاستطلاع والقدرة على اتخاذ القرارات المستقلة وطرح التساؤلات والبحث عن ردود عليها واستقصاء الحلول والمهام غير التقليدية.

- تكديس الخبرة الجمالية وتنمية الأذواق الجمالية والجذب نحو النشاط الفني الأولي والتعرف على مختلف أنواع الفن من أدب ورسم وموسيقى.

يلعب المسرح بصفته الجنس الفني الأكثر فعالية دورا مميزا في تربية إنسان المستقبل . فالمسرح هو " نوع من أنواع الفن الذي يستوعب العالم فنيا ، من خلال الفعل الدرامي الجاري أمام عيون المشاهدين " (8) . وفي أساس المسرح يكمن الفن المسرحي إلا أنه هو أيضا مركب ويتضمن في داخله مختلف أنواع الفن .وبالنتيجة ، يتحول المسرح إلى ابداع فني جماعي موحدا ، بذلك ، جهودالكاتب المسرحي والمخرج والفنان والممثل . وفيما عدا النص المسرحي تؤثر في المشاهد تأثيرا فنيا وجماليا فنون الرسم والعمارة والنحت (الديكور) والموسيقى والرقص ، والسنما أحيانا.

ومن حيث قوة التأثير الانفعالي المباشر يشغل الإبداع المسرحي واحدا من المواقع الأولي . فالمسرحية مرئية وهي تتطلب مشاركة الجماهير في معاناة ما يجري على الخشبة.

وتؤثر خاصية الفن المسرحي هذه تأثيرا قويا ومميزا في الموقف من مسرح التلاميذ الصغار إذ يتسم هذا العمر بالتلقي المباشر وحيث تزول الحدود بين مشروطية الفن والواقع الفعلي والنفاذ المطلق في عالم الشخصيات وحالات المعاناة . ونتيجة لاستيعاب أسس الإبداع المسرح يتكون لدى المتعلمين تقويم لسمات المسرحية وتتوسع الذخيرة الجمالية والابداعية وينمو مستوى الثقافة

العام نحن نعالج امكانات الفن المسرحي التربوية بالصلة المتبادلة مع خصائص التلقي والفهم وموقف التلاميذ التقييمي منه ونرى أنه ينبغي على التلاميذ أن يجتازوا مراحل معينة من النمو العاطفي والذهني ويكتسبوا معارف خاصة وقدرات ومهارات عملية مع توفر نسبة التجربة الفنية.

تتحقق العملية التعليمية ـ التربوية ، من خلال مسرح الهواة ، في ظل التواصل الحي والمباشر والذي يساهم في تنمية الظواهر النفسية أي العدوى الانفعالية والمشاركة في المعاناة . وإن التواصل المباشر مع المربي ـ المخرج يقدم الامكانات ، في ظل التأثير التربوي المنظم ، ليس لتطوير المتطلبات الفنية ومصالح الطفل وأذواقه فحسب بل لتكوين شخصيته أيضا.وإن تنوع وسائل العمل التعليمي ـ التربوي وأشطاله وطرائقة وجذب أباء التلاميذ إلى هذه الوسائل ، إن كل هذا يخلق الامكانات الملائمة لأجل التنظيم العقلاني لوقت فراغ الطفل . هذا ويتيح الطابع الذاتي للفرد موضوع التربية في اثناء الإشراف التربوي على النشاط المسرحي ، يتيح المجال للفرد كي يتصرف على مستوى مبدع القيم الفنية.

يرتبط نشاط الصغار الفني الإبداعي في مسرح الهواة للأطفال ارتباطا مباشرا بكل مجالات عمل المدرسة التربوي الأخرى . ونحن إذ نأخذ ، وبالذات ، بعين الاعتبارالصلات المتنوعة لمسرح الهواة للأطفال ، نتناول ، أيضا ، موضوع دراسة القضية المبحوثة.

بيان العمل وحجمه :

تتكون الأطروحة من قسمين وسبعة.مقاطع ومقدمات واستنتاجات وتوصيات وتتضمن جداول وقائمة بالأدبيات والمستفاد منها.

الفصل الأول



الجوانب النظرية من تربية التلاميذ الصغار الفنية والجمالية من خلال مسرح الأطفال للهواة.

1. خصائص نشوء وتطور مسرح الأطفال للهواة في الكويت :

تركت الخصائص التاريخية لقيام دولة الكويت وتطورها بصمات عميقة علي تطور ثقافة هذا البلد وفنونه . فخلال أكثر من ثلاثمائة عام من تاريخ تطورها من حصن صغير الى نيل الاستقلال في عام 1961 تبلورت العناصر الثقافية التى أعطت دفعا لتطور مختلف أنواع الفن من موسيقي وآداب وفنون تطبيقية ومسرح . ولهذا التطور تاريخه العميق والذي يعود في جذوره الى تلك الأزمنة عندما وعى الكويتى ذاته كإنسان محاط بالبحر من جهة وبالبر من جهة اخرى وخلد نفسه في الآثار الموجودة قبل عصور التاريخ بفترة طويلة.

وصارت الشخصيتان الخياليتان الملحميتان : عبد الله البحري وعبد الله البري هما البدايتان المتواصلتان المتصلتان فيما بينهما ويجسدان صلة السكان بالبحر والبر وقد استمرا حتى زماننا من خلال الإبداع الشعبي.

وإن هذا الكنز الذي لا ينصب معينه من الفن قد تم عكسه في الأغاني والرقصات والموسيقى والشعر والتمثيل الصامت والإيمائي . وفي أوساط البدو وتكونت تقاليد الغناء الجماعي (الكورال) والرقصات الجماعية المعبرة عن أحداث معينة في العمل والأسرة والأعياد والمسرات.

إن الكويتيين مثلهم مثل أكثرية العرب ، شعب موسيقى ، فهم فنانون وراقصون ومنشدون ، وهم ينتقلون من التزينيات والديكورات التقليدية على السفن البحرية الى تزيين المساكن والدور . وهنا يتجلى الخيال الثري للشعب الكويتي والمتواضع في صلب تطور أنواع الفنون التطبيقية . وهنا بالذات ظهرت بواكير الإبداع المسرحي وعناصره . ووجد الحب الذي يكنه الشعب للبحر تجسيداً له في طبيعة أغاني الشعب وحكاياته وأقواله المأثورة وأمثاله. وتكمن جذور فن المسرح الكويتي في نشوء الثقافة العربية العامة التي تشابكت في مجراها تقاليد الشعوب العربية الفنية.

ظهرت أول مسرحية (أول عرض مسرحي) في عام 1847 في لبنان حيث أخرجها وحققها مارون نقاش الذي نال تعليمه في اوروبا . واخذ المسرح الغربي يصوغ ، تدريجيا خطوطه العامة وذلك من خلال القوانين الأوروبية للمسرح الكلاسيكي (9).

تعرف الكويتيون على المسرح في أوساط العشرينات من قرننا الحالي . وكان قد أسسه عدد من المتنورين العرب بإشراف عبد العزيز الرشيد . وقد اتخذ وقتذاك طابعاً مدرسيا تعليمياً . وقد تم اخراج عدد من المسرحيات المحلية والمترجمة عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية . وكان التمثيل يجري عادة بمناسبة الاحتفال بانتهاء العام وقدوم عام جديد . وكانت مثل هذه الاحتفالات تشكل أحداثاً هامة في الكويت وتتحول إلى عروض مسرحية ضخمة كان المسرح يؤدي الدور الرئيسي فيها.

تحقق نشوء المسرح تحت تأثير المدرسة المسرحية العراقية وفي صيغة مناسبة للاستراحة كان يتم عرض قضايا تاريخية واجتماعية هامة بالنسبة إلى الكويتيين . وظل المسرح بهذه الصيغة قائماً لغاية عام 1948 حيث بدأ الكويتيون ولا سيما الشبيبة ، يسافرون خارج البلاد لدراسة الفن المسرحي. وصار وبالذات خريج معهد القاهرة المسرحي العالي حمد عيسي الرجيب واحداً من مؤسسي المسرح الكويتي كما أنه يمكن اعتباره رائداً للفن المسرحي الكويتي الحديث . ففي عام 1947 صدرت مسرحية (سر الجريمة) وهي مكتوبة باللغة الفصحى . وفي عام 1949 صدرت المسرحية الثانية (المروءة المقنعة) . وكان اخراجهما على خشبة المسرح الكويتي قد تحقق حسب نموذج الفن الإخراجي الأجنبي . وإن المسرح الغربي الذي كان يحمل ، لغاية ذاك الوقت خبرة قرن من الزمن قد بلغ مستوى رفيعاً بما يكفي بعد أن تشرب منجزات الفن المسرحي العالمي.

وبجهود الشبيبة الكويتية تم في عام 1956 تأسيس أول فرقة هواة مسرحية أطلق عليها في البداية (الكشاف الوطني) بعدها صار اسمها (مسرح الشعب)

دشن ظهور مسرح الشعب مرحلة جديدة في الحياة المسرحية الكويتية . وقد ترأس الفرقة حمد الرجيب وهو أول كويتي بلغ مستوى رفيعا من الصنعة الفنية في الميدان المسرحي من بين ممثلي بلدان الخليج العربي . وصار محمد احمد النشمي مخرجاً رئيسيا . وكان النشمي يرى أن استخدام لغة المحادثة البسيطة والمفهومة والقريبة من الشعب البسيط مع التطبيق الواسع للارتجال في أداء

الممثلين هي المهمة الأساسية لمسرح الشعب وكان الرجال يؤدون الأدوار النسائية وهذا كان يتواءم مع التقاليد الدينية.

كان مسرح الشعب يحظى بدعم الدولة المادي والتشجيع المعنوي (وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل) . وتميز برنامجه بتوجيه اجتماعي . وقد تم خلال سنوات 1956 - 1960 عرض عشرين مسرحية في مسرح الشعب واحدة منها لها نص مكتوب (10) .

في بداية الخمسينات بدأت الحكومة التخطيط للنهوض في كل مجالات حياة البلاد الثقافية والفنية . وكانت كل الجهود موجهة نحو عملية تحديث المسرح. ووجهت رئاسة وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل الدعوة إلى المخرج المصري زكي طليمات لزيارة الكويت بغية دراسة خصائص الثقافة الفنية ككل والمسرح على وجه الخصوص بغية وضع التوصيات الخاصة بطرق تطويره بالصورة المثلى . وبعد الإطلاع على وضع الحركة المسرحية ووضع طليمات توصياته في تقرير قدمه إلى الوزارة . وورد فيه موضوع تأسيس هيأتين إحداها تهتم بدراسة الموسيقى والتراث التاريخي والفولكلور ، والثانية تختص بالفرقة المسرحية الكويتية.

أقرت الوزارة هذه المقترحات وانهمك زكي طليمات في الإعداد لتأسيس أول فرقة مسرحية كويتية . وقد اعتمد مفهومها على المبادئ العصرية للمسرح الغربي واتخذ طابعاً أكاديمياً.

وقد نص هذا المفهوم على اخراج مسرحيات من كنوز الأعمال الكلاسيكية التي تم تمثيلها وعرضها على أساس التراث الثقافي العربي . وقد تم جمع عدد كبير من الفنانين الكويتيين ومن ضمنهم امرأتان – رائدتا الحركة المسرحية في الكويت وهما مريم الصالح ومريم الغضبان وقد كانتا أول ممثلتين في المسرح.

رفع الأستاذ طليمات موضوع تجهيزات المسرح الفنية إلى مستوى جديد وقد تم توجيه الدعوة إلى مجموعة من الاختصاصيين الفنيين في هذا المجال. وبفضلهم تم حل قضايا الإنارة والتأثيرات الضوئية وتحريك الخشبة المسرحية والديكور والاكسسوارات المسرحية والمكياج ، على مستوى الصنعة الفنية الاحترافية.

وهكذا تأسس المسرح العربي في الكويت في عام 1961 كما تم احداث مجلس فني للفرقة المسرحية وذلك للمرة الأولى في تاريخ الكويت . وبغية الإعداد الاحترافي للممثلين اسس طليمات بصفته مشرفا على المسرح ، أول مدرسة مسرحية في البلاد . وقد حظي نشاط زكي طليمات في مجال تطوير المسرح العربي ، والمسرح الكويتي على وجه الخصوص بالتقدير الرفيع إذ منحوه في عام 1985 في المهرجان الذي أقيم في بغداد جائزة (لقاء الاسهام في تطوير الفن المسرحي) . وفي مارس 1962 بدأت أول الأعمال الإخراجية : " صقر قريش " لمحمود تيمور و " فاتها القطار " لتوفيق الحكيم.

وفي عام 1968 تأسست فرقة جديدة هي (مسرح الخليج العربي) وترأسها المسرحي والمخرج الكويتي صقر الرشود مخرج مسرحيات " تقاليد " و

"الحاجز" و " الأسرة الضائعة " و أنا والأيام " وغيرها . وقد أخرج " 15" مسرحية خلال أربع سنوات وهي في معظمها لمؤلفين كويتيين . وهذا المسرح بالذات هو الذي كان مقصورا عندما ذكرت الصحافة في موسم 1966 - 1967 أنه ولد مسرح وطني في الكويت (11) . وشارك هذا المسرح ، بنشاط في مهرجانات دولية (عربية) أعوام 1972 و 1974 و 1976.

وتضمن برنامج المسرح عددا من المسرحيات لمؤلفين من عدة بلدان عربية منهم سميح ابراهيم ووليد ابو شقرا من فلسطين وعبد الرحمن صالح من الإمارات العربية المتحدة ونعمان عاشور من مصر وغيرهم . وكان تنشيط الفن المسرحي وادخال انجازات المسرحين العربي والعالمي في المسرح الكويتي قد أعطى أولى ثماره . وصدر عدد من المسرحيات لمؤلفين مسرحيين كويتيين وكتب كل من سليمان الشطي وسليمان الخليفي وعبد العزيز السريع ومحبوب عبد الله ، لأجل " مسرح الخليج " وقد شارك صقر الرشود المؤلف عبد العزيز السريع في كتابة واصدار ثلاث مسرحيات هي : " واحد ... أثنين ...ثلاث ... بام " و " شياطين ليلة الجمعة " و " بحمدون المحطة " .

وقدم كل من عبد العزيز المسعود وعبد الرحمن الضويحي وأحمد الصالح أسهاما كبيرا في تطوير الفن المسرحي . وتدل موضوعات المسرحيات علي التوجه الروحي الرفيع لمسرح الكويت المتطور بنشاط . ويتم طرح المسائل المرتبطة بضرورة تكوين قيم روحية جديدة وبناء ثقافة عامة لشعب الكويت ورفع مستواها.

وفي عام 1965 تأسست فرقة جديدة هي فرقة المسرح الكويتي برئاسة المخرج محمد النشمي المعروف في مسرح الشعب . وقد أخرج هذا المسرح أكثر من عشرين مسرحية : (حظها يكسر الصخر) و (بفيتها طرب صارت نشب) يعتبر النشمي شخصية معروفة من شخصيات الثقافة . وفي سنوات 1967 ـ 1984 ترأس جمعية فناني الكويت وساهم مساهمة كبيرة في تطوير فن الكويت المسرحي.

وفي أثناء الستينات ـ السبعينات بالذات لوحظ صعود كبير في مجال الاهتمام بتطوير فن المسرح من جانب الحكومة . وكان مركز الدراسات الذي افتتح في عام 1965 والخاص بقضايا المسرح قد تحول الى المعهد العالى للفنون المسرحية . وهو أول مؤسسة تعلمية عالية لاعداد الاختصاصيين في مجال المسرح في الخليج العربي فهنا ينال تعليمهم المخرجون والممثلون والفنانون والمختصون بالمسرح وهم ليسوا من الكويتيين فحسب بل من مواطني سائر دول الخليج.

وفي الوقت الحاضر تعتبر الكويت إلى جانب لبنان رائدة في مجال تطور الفن المسرحي . وإن مسرح الكويت الذي يؤثر تأثيرا هائلا في تكوين منظومة من مسارح الهواة الطفلية يحمل عددا من الخصوصيات المميزة . وقبل كل شئ الميل نحو الاجناس المسرحية الكوميدية والموسيقية والتى تعتمد ، في أساسها ، على الابداع الشعبي . وهذا المسرح مخصص لتأمين متطلبات الجمهور الواسع ويميل الى الارتجال والغناء وتوسيع مجال الخشبة . ويدخل ضمن هذه الاجناس ، أيضا ، الفودفيل والشانسون.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثمة سمة اخرى تبرز في هذا السياق هي ولع المخرجين الكويتيين بالمسرح الاكاديمي الاوروبي . وهذا يولد تلك الاجناس التى تتصف بالامزجة الإنسانية والاستقصاءات الفلسفية والتوجه الاجتماعي وهنا تتم ، على نطاق واسع ، الاستفادة من التراث الكلاسيكي العالمي (في ترجمات شكسبير وموليير و شو وغيرهم) مع تبسيطها من قبل كتاب المسرح المحليين.

يتحقق تطوير الفن المسرحي في البلاد تحت رعاية وزارة الاعلام . وقد أنشئ مجلس أعلى لشؤون المسرح اتحت أشراف وكيل وزير الاعلام.

وفي يومنا هذا تنشط في البلاد عشر فرق مسرحية هي المسرح الوطني والمسرح الحر والمسرح الحديث والمسرح الكوميدي والمسرح العربي والمسرح الكويتي و "مسرح الخليج العربي " ومسرح " الدسمة " ومسرح " كيفـــــان" ومسرح " السور" .

هذا وقد ادى مستوى معيشة البشر العالي في الكويت وظهور الموارد لتلبية الاحتياجات الجمالية والصلات الوثيقة مع الحضارة الغربية والتي ساعد على تفجير الاهتمامات بالفن الحديث ، كل هذا أدى إلى ارتفاع دور المسرح ارتفاعا ملحوظا في حياة البلاد الثقافية .

إن المسرح الكويتي هو مسرح يتناول قضايا ملحة ذات طابع وطني وعربي عام . ومما يثير اهتمامه ، بالدرجة الأولى ، الأمر الأكثر سخونة في المجتمع لذا يتم ، في العديد من العروض ، طرح تلك القضايا مثل الحريات الديمقراطية في

الكويت . ويقدم مثل هذا الموضوع امكانات هائلة للمسرح كي يعبر ، بحرية ، عن وجهة نظره تجاه قضايا الأمة العربية باسرها (12) . بهذه الصورة وصف المخرج المسرحي المعروف فؤاد الشطي القيمة الاجتماعية والمسؤولية المدنية للمسرح الكويتي أمام العالم العربي بأسره.

من الضروري دراسة الحركة المسرحية في الكويت وتورها العاصف بعد نيل البلاد استقلالها ، في سياق العمليات الثقافية العامة . وقد لفت الأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان الانتباه وبالذات نحو هذا العامل وذلك في كلمته في المؤتمر المنعقد في تونس والمكرس لقضايا تطور الثقافة والفنون في الكويت : " لم يكن باستطاعة أية حدود وعوائق أن تحول دون هذا السبيل الثقافي الناشئ بين أبناء الأمة العربية والجاري من المشرق إلى المغرب . لذا نرى أن الحركة الثقافية في الكويت ومنذ ظهورها ، لها علاقة بالروح العربية القومية"

العملية الثقافية في الكويت ــ هي حركة مفتوحة أمام الأمة العربية كلها وتجسد وتعكس قضاياها ولها صلة بالمعنى المباشر للكلمة ، الإبداعية وهي تتخذ موقفاً مهتما بالوسط الثقافي والهيئات الثقافية وتخدم الحركة الثقافية والقارئ العربي" (13) .

تتم مناقشة قضايا وطرق تطور الأسس والبدايات التقليدية والحديثة في الفنون الكويتية ، في مختلف الندوات والمؤتمرات وفي الصحافة والوسط الإبداعي . وفي هذه النقاشات سادت وجهة النظر التي تشير إلى أن ثروات الشعب الروحية لا يمكنها أن تتطور بنجاح من خلال المناقشة بين ما هو تقليدي

وحديث ، وبين ما هو عربي أسلامي واوروبي بل من خلال عملية التفاعل والإثراء المتبادل ، وهذا يبشر بإيجاد قاعدة إبداعية متينة وتحقيق تقدم في الفنون الوطنية.

وفي تحليلنا لسمات نشوء المسرح في الكويت يمكن استخلاص ما يلي:

1. يعود الفن المسرحي في الكويت في جذوره إلى الماضي البعيد أي انه يحمل تقاليد الإبداعي الشعبي لقرون عديدة وفي أجناس متنوعة كالغناء والرقص والايماء والفنون الخاصة بالزخرفة والزينة.

2 يتحقق قيام وتطور الفن المسرحي في الكويت في مجرى العمليات الديناميكية العامة لتفعيل الثقافة العربية ، وخاصة المسرحية . ومن هنا ينبثق المستوى الرفيع من التأثير المتبادل والتفاعل والتوجيه نحو الخبرة العالمية والمنجزات في هذا المجال.

3 . شكل الإعلان عن استقلال البلاد في عام 1962 حافزا جبارا لتطور المسرح الوطني في الكويت إذ بدءا من تلك الفترة بالذات أخذ المسرح يتحول إلى مؤسسة اجتماعية تنتصب أمامها مهام كبيرة بصدد بناء ثقافة جمالية تخص شعب الكويت ، والجيل الناشئ منه بالدرجة الأولى.

4. إن مهام تربية الأطفال والتلاميذ الفنية ـ الجمالية مدعوة لحل مسألة وجود مسرح أطفال متطور في الكويت إلا أن هذا الأمر يتطلب الدراسة الشاملة مع التمعن في كل جوانب القضية.

5. يتحقق تطور الفن المسرحي ، في الوقت الحاضر على خلفية البناء المتكون من ثلاث درجات:

أ. مستوى المسرح العربي الذي مضى على وجوده كمؤسسة احترافية ، قرن من الزمن وهو يسعى إلى التفاعل مع الثقافة المسرحية العالمية (على المستوى الاستراتيجي) .

ب. مستوى رابطة بلدان الخليج العربي والتي توحدها ظروف تاريخية وطبيعية مشتركة (على المستوى الإقليمي) .

ج. مستوى " الوسط المسرحي " أي المحلي .

تؤدي عملية نشوء المسرح في الكويت إلى تفهم تلك المهام التي تنتصب أمام قيادة البلاد في مجال تنظيم العمل الخاص بالتطوير الفني والجمالي والثقافي للجيل الناشئ. وتحقق عمل ملموس في هذا المجال تأسيس المجلس الوطني الثقافة والفنون والآداب والذي تم إنشاءه بمرسوم من الأمير في يوليو 1973 وبمبادرة منه تقام المعارض والمسابقات بهدف تنمية المهارات الإبداعية لدى الأطفال . وبفضل هذا كله يتم جذب مجموعات كبيرة من الأطفال إلى مجال

التربية الفنية النشيطة ، وفي الوقت نفسه يتم فرز الأكثر موهبة من

بين صفوفهم . وإن تنظيم العمل مع مثل هذه المجموعة من الأطفال سيتيح الامكانات لإغناء صفوف الانتيليجينسيا الإبداعية وتطوير الفنون الكويتية بنجاح .

وينظم المجلس ، أيضا ، مهرجانات الأطفال الثقافية على اختلافها والندوات ويرتب أعمال الأطفال الابداعية بغية المشاركة في المعارض والمسابقات العربية والدولية الخاصة بالأطفال وان مثل هذا النشاط يعطى ثماره وهـذ1ا يشكل حافزا هائلا لتطوير الميول الفنية الابداعية لدى الصغار من مختلف الفئات العمرية ، ومن ضمنها التلاميذ الصغار , ومما يساعد على التنمية الفنية الجمالية للصغار هو حقيقة أن ريبيرتوار المسارح القائمة يتضمن عددا هاما من المسرحيات لأجل الأطفال الصغار.

وفي حل مهام تربية الأطفال والشبيبة الكويتية الجمالية الفنية يلعب مسرح الهواة الطفولي دورا هاما للغاية لأن المسرح بالذات هو الذى يساهم في تكوين موقف جمالي محدد عند الأطفال تجاه الواقع ويثير لديهم الاحساس بما هو جميل ويدرج تصحيحات ملموسة وتعديلات معينة على العملية التربوية . وقد صارت ثقافة الصغار الجمالية وتنميتها في سنوات الانبعاث الوطني مسألة هامة على مستوى الدولة . وهي تحل عن طريق منظومة كاملة من المؤسسات الاجتماعية ومنها المدارس ومؤسسات الثقافة والفنون . كما تكدست تجربة معينة من العمل وهي تحتاج الى الاستيعاب وامعان النظر والتعميم.

يشكل الازدياد الدائم في عدد المدارس والمتعلمين الاتجاة المميز الذى يتسم به نظام التعليم في الكويت . فاذا كان يوجد في الكويت في عام 1936 مدرستان ابتدائيتان للذكور حيث تم فتح اول مدرسة متوسطة في عام 1953 ــ 1954 للذكور وفي عام 1955 للإناث فقد صار عدد المدارس الابتدائيه في التسعينات 193 مدرسة للذكور و/ 97 / للاينات . وأما ما يتعلق بالمدارس المتوسطة فقد وصل عددها الى / 115 / مدرسة وعدد طلابها /88/ ألف و200 طالب (14) قام عدد من الباحثين في الكويت بمحاولات في العشرينات لدراسة قضية تطوير مسرح الهواة للأطفال . ويقول المخرج الكويتى المعروف عبدالعزيز الرشيد الذى يرتبط باسمه اخراج المسرحيات باللغة العربية ، يقول إن الدروس المسرحية تغرس لدى الصغار الشعور الوطنى وتثري تجربتهم الحياتية وتساعد على تنمية ثقافتهم العامة (15) .

وكما ورد في المقدمة كان اول مسرح هواة للأطفال قد تم تدشينيه في مدرسة الحميدية . وبهذه المناسبة كان قد تم اخراج مسرحية صغيرة لعبدالعزيز الرجيب وفيها عدا الفعل الدرامى كان التمثيل الايمائى والرقص والإيقاع والاغنية مما جعل الاخراج معبرا وساطعا وهذا قد رفع من شأن الكلمة المدوية علي الخشبة. وكان الاساتذه ، في ذاك الوقت يستخدمون الموضوعات التاريخية والدينية ففي عام 1939 وعلي خشبة مسرح مدرسة المباركية تم عرض ثلاث مسرحيات هي " غزو مصر " و" غزو الاندلس " و" صلاح الدين. "

هذا وقد أولت رجالات الدولة وخاصة رئيسها السيد أحمد الجابر اهتماما كبيرا لتطور مسرح الهواة الطفلي اذ قدموا الدعم الاقتصادى لمسارح الأطفال.

وفي عام 1940 كانت تنشط في الكويت أربعة مسارح هواة في مدارس المباركية والأحمدية والراقبة والقبلية,

كانت المدارس والمنشآت اللامدرسية تعمل سوية مع المسارح الاحترافية. وإن الأخيرة لم تعمل على رفع مستوى النشاط المسرحي الطفلي فحسب بل شاركت ، أيضا في عمل مسرح الهواة . بيدأن مبادئ عمل مسرح الهواة في العشرينات ـ الأربعينات لم تتكون بكامل أبعادها بل ظهرت فقط بعض المحاولات التنظيمية للاستوديوهات المسرحيى على أساس مسارج الهواة الطفولية بحيث تنتقل اليها طرق عمل الفرق المحترفة.

وفي عام 1940 جرت بين الاستوديوهات المسرحية على نطاق المدارس مباريات متميزة ومعنوية . وبنتيجتها ظهرت انجازات الهواة الابداعية (16.)

وفي الأربعينات ـ الخمسينات تم عرض عدة مسرحيات على خشبات المسارح المدرسية ومنها " حرب البسوس " و " عبدالرحمن الداخل " و " صلاح الدين" وغيرها.

وفي هذا الوقت ترسخت لدى الاختصاصيين فكرة ضرورة التطوير الهادف لمؤهلات الصغار الفنية ـ الابداعية وتعمل وزارة التعليم الكويتية في هذا الاتجاه اذ أقرت في عام 1959 خطة تنص علي تنمية المواهب الفنية . وفي السنوات الآخيرة وفي نطاق الوزارة تم وضع عدد من الوثائق والبرامج والكتب

المدرسية كما صيغت مبادئ عمل مسرح الهواة وأهمها مبدأ اخضاع كل اتجاهات عمل مسرح الأطفال لمهام وغايات تربية الصغار الجمالية . وتحددت ، بصورة ملموسة ، متطلبات الامكانات والأخذ بالحسبان مواصفات الصغار العمرية والفردية في أثناء انتقاء المادة الدرامية وطرائف تجسيدها علي الخشبة

ومما يؤكد الجدوى التربوية لهذه المبادئ وحيويتها وأهميتها في مجال تشغيل مسرح الهواة الطفلي تلك التطبيقات العصرية اذ يتم جذب المخرجين والأساتذة وعلماء النفس .والاختصاصيين في مجال تربية الأطفال إلى العمل الخاص بالاشراف على نشاط الأطفال الهواة.

وفي الوقت الحاضر تجري ، في الكويت ، عمليات نشيطة من البحث والاستقصاء عن الطرق الكفيلة باستكمال نشاط مسارح الهواة الطفلية . فمن جهة تعتبر هذه الخطوة بمثابة توجه نحو دراسة التقاليد الوطنية وخصائص أجناس المسرح الشرقي المحترف . ومن جهة أخرى يتعاظم باستمرار التبادل الثقافى (نوعا وكما) بين بلدان الشرق والغرب بحيث يسهم في التأثير المتبادل ، والاثراء المتبادل لثقافات الأقاليم ذات التباينات المشروطة تاريخيا.

وهناك تأثير هام أيضا لدراسة الخبرات التطبيقية والمعالجات العلمية ـ النظرية والمنهجية الخاصة بهذه المسألة في بلدان أخرى ، وقبل كل شئ الغربية منها ومن ضمنها روسيا واوكرانيا . فهنا بالذات تجذرت تقاليد الفن المسرحى والتي اثرت تأثيرا ملحوظا في مستوى ابداع الهواة المسرحى. وشكل النهوض العام للابداع الشعبى في الستينات ـ الثمانينات التربه الملائمة لتطوير

مبادئ عمل مسارح الهواة ومنهجية العمل مع المشاركين في نشاط الهواة المدرسى . وهذا ، قبل كل شئ ، هو عمل ف . م . روجد يستفينسكايا و ت . ف . لافروفا و آ . ب . سيرد يوك وآ . يا . ميخايلوفا وغيرهم (17) .

فهنا بالذات وفي العشرينات كان المسرح المدرسى يتميز بتنوع كبير في الاشكال والصيغ اذا كانت منتشرة الألعاب ـ المسرحيات و " الصحف الحية" والعروض الجماهيرية الممسرحة وذلك بالاستفادة من فنون التمثيل الايمائى الصامت وعناصر مسرح الظل الخ.

هذا وقد اثرت دراسة الخبرة الاجنبية في التطوير اللاحق لنظام مسرح الهواة للأطفال في الكويت وتعميق مبادئ عمله وتوسيعه.

وبغية فهم كل تعقيدات قضية تنظيم عمل مسارح الهواة الطفولية سنتوجه الي عامل آخر ترك تأثيرة الهام في ابداع المواهب الفنية المسرحية في الكويت على اساس استعاب منجازات الحضارة السابقة بمجموعها.

يعود الفن المسرحى في منابعه الى عهود سحيقة ، الى الطقوس البدائية والرقصات الطوطمية والتقليد الطقسى لعادات الحيوانات واداء الطقوس باستخدام الالبسة الخاصة والاقنعة والوشمات والتنقيشات . ويستقى المسرح كل ما هو افضل من ثقافة مختلف الأزمنة والشعوب . وهكذا ففي العصور القديمة (الرومان واليونان) كان المسرح الذي يجرى فيه العمل في حضن الطبيعة ، يكتسب السمة الطبيعية والحيوية . ففي العصور الوسطى لوحظ الفرز بين

الأجناس . فمن جهة الدراما الأدبية والمسرحيات الدينية ، ومن جهو أخرى ولادة الابداع المسرحي الشعبي ، ابداع الممثاين الجوالين . ومن سمات المسرح في عصر النهضة : النزعة الانسانية والمسحة الفلسفية والحدة الاجتماعية (شكسبير ، لوبيه دي فيجا) .

وكانت أفكار القرن الثمن عشر التنويرية والنزعة الديمقراطية والرومانسية للنصف الأول من القرن التاسع عشر ، وأخيرا الواقعية النقدية للنصف الثانى من القرن التاسع عشر (غوغول ، تشيخوف ، ابيسن ، شو) ، ان كل هذا قد أدى الى تكوين علم جمال مسرح العصر الحديث.

يعتبر المسرح العالمي الحديث ظاهرة فنية ـ جمالية جبارة يعمل الابداع الفني من خلالها استيعاب مثل المجتمع البشري وقيمه.

لذا يتطلب التوجه الى مستوى تطور المسارح العالمية والعربية استكناه سمات المسرح العالمي المعاصر وخصائصه المميزة.

وفي الابداع المسرحي العالمي في القرن العشرين تثبت مبدآن من الابداع التمثيلي أولهما فن العرض وثانيهما فن المعايشة أو المعاناة ويتجلى أولهما اليوم في المسرح الذهني ، والثاني في الدراما العادية والمسرح السيكولوجي . وفي تعميمنا لعمليات تكوين مختلف مبادئ حل المهام الفنية المسرحية يمكن فرز المنظومات الأساسية للمسرح المعاصر : الشعور ـ الشعور (مسرح بلوك) والشعور ـ الفكر (مسرح تشخوف وستانسلا فسكي) والفكر ـ الفكر (مسرح بريخت) والفكر ـ الشعور (فن كامو المسرحي) .

يحتل مسرح برتولد بريخت موضوعاً مميزاً في تطور الفن المسرحي في زمننا . فهنا تتجسد المبادئ العقلانية لمسرح ديدرو التنويري . ويولى أهتمام أكبر لمبادئ الإبداع التمثيلي في مسرح برخت المسرحي الذي ينبغي على الممثل ، طبقا له ، أن يكون نصيرا باردا وهادئا لفكر الفن المسرحي . ويرى بريخت أن مغزى المسرح هو التحليل الذهني للحياة والتأمل الفلسفي في وضع العالم.

وفي استيعابهم الخبرة العالمية لتطور الفن المسرحي وتحليل العمليات التي تخص الثقافة العربية والعلماء المسرحيين والفلاسفة يسير رجال الثقافة الاختصاصسون في طريق البحث عن التعليل المنهجي لمبادئ مسرح الكويت الفني - الجمالي . وكان كتاب أ.د. كمال عيد (علم جمال المسرح "الاستيطاطيكا المسرحية ") الصادر في عام 1990م قد دشن مرحلة هامة في هذا الطريق . ويتكون الكتاب من خمسة فصول : " المدخل إلى علم الجمال " و وصيغة المسرح المعاصر " و " المسرح في كل الأزمان " و " جماليات العالم العربي " و " علم الجمال المسرحي " (18) .

يقترح كمال عيد تفسيرا متميزا لعلم الجمال في المسرح : " الجمال في المسرح يعني السمات الأخلاقية والقيم التربوية الملقحة بالفن المسرحي حتى وإن يكن بامكان المختصين بالمسرح تقديم تفسير محدد أو كامل له " . فقيمة المسرح الجمالية بالذات هي التي تعتبر ، حسب رأي كمال عيد ، القوة المحركة الرئيسية للاهتمام المعرفي والفني بالفن بشكل عام وبالمسرح على وجه الخصوص . وبشكل مثل هذا الانجذاب إلى المسرح هروبا من بهرج القرن

ورغبة بتغيير ايقاع الحياة المعتّاد . وتتحقق هذه الرغبة عندما نصغي كلنا إلى الايقاع الموسيقي من خلال جو الإخلاص والصدق والنفسى والمعاناة.

يشير كمال عيد إلى الاستقبال المتمايز لمؤلفات الفن د\=74من قبل المشاهدين على اختلاف مراتبهم وأصنافهم . ويشرح هذه النقطة من خلال التربية والتعليم والخبرة المحصول عليها. يقوم السعي إلى الفن والحاجة إلى التواصل معه في أوساط المختصين به على أساس " رد الفعل الجمالي " الذي يتاسس وفقا للعوامل التالية:

- الحاجة إلى ايجاد مأوى والاختباء في أحد أنواع الفن.
- الحاجة للعيش والتعايش مع الفن الراغب في الشموخ فوق اعتيادية الحياة اليومية وبلوغ أعالي الجمال والفن الرفيع.
- الحاجة إلى بلوغ مرحلة من الصفاء الروحي والنقاء الداخلي والكمال والقصد من ذلك الاحساس بالجوع إلى الفن ومن ثم السعي إلى اطفاء العطش إليه.
- الحاجة إلى إقامة صلات ودية ـ مع الآخرين أي الحاجة إلى التواصل عن طريق النشاط الجمالي الفني (هذا الأمر فى الفن المسرحي متماثل مع وجود صلات غير مرئية بين الممثل والمشاهد)
- الحاجة إلى الارتفاع روحياً وثقافياً والارتقاء في البحث عن الأحاسيس الرقيقة والمشاعر السامية وهذا يتم ضمانه ، من الناحية الفيزيولوجية بفضل عمل المحللين ذات الشأن.

وفي تقصي عملية تطور النظرات الجمالية إلى المسرح من الناحية التاريخية بدءاً من أرسطو وانتهاء بالعصر يمكن سيرا على طريق كمال عيد ، الاستنتاج بأنه ثمة صلة عميقة وكامنة بين المسرح والفلسفة وعلم الجمال والعلوم السيكولوجية ، وفي تناولنا للفن المسرحي بصفته ظاهرة فنية ـ جمالية شمولية ، من الصائب تبيان وظائف المسرح الاجتماعية التالية:

- الاجتماعية التحويلية (الفن بصفته نشاطا)
- المعرفية ـ الاستقصائية (نشر المعارف والتنوير)
- الفنية ـ النظرية (التوجه نحو تحليل العالم المحيط)
- وظيفة المبادرة (التقدم والتنبؤ) .
- الإعلامية والاتصالية.
- التربوية (التوجه نحو بناء الفرد الكامل المتكامل) .
- الجمالية (التوجه نحو بناء التوجهات القيمية والتطور الإبداعي) .
- الهيدونية (الفن بصفته متعة ولذة) .

إن مثل هذا المقصد المتنوع للمسرح في مجال استكمال مستوى وعي المجتمع الاجتماعي ومهام المسرح في تكوين الحاجة للتواصل مع الفن إنما تتناول، بالكامل ، الصغار أيضا وهذا يحمل قيمة أساسية بالنسبة إلى بحثنا.

إن مسرح الأطفال في الكويت ومن ضمنها مسارح الهواة إنما تعكس كل الخصائص التي تميز مسرح الكبار ومشاكله . هذا وقد عمل عدد من المعروفين في مجال إنشاء مسرح الهواة الطفولي وتطويره في الكويت كابراهيم بدر و عادل عزيز و محمد السريد ، وفي تعميمهم لتجربة العمل في هذا المجال

صاغوا في عام 1993م عددا من الصعوبات الموضوعية التي تخلق العوائق والتناقضات في منظومة تفعيل مسرح الهواة الطفولي في الكويت ، ومنها سمة اللا احتراف في الإدارة والإشراف والتطور الناقص في المسارح - الاستوديوهات وجذب المحترفين في الوقت الذي يقوم به معلموا اللغة العربية أو الرياضة بالإشراف على العملية التعليمية - الإبداعية في حالات غير قليلة ناهيك عن التناول غير الاحترافي للعمل الإخراجي والافتقارإلى البرنامج المالي الخاص بمسرح الهواة الطفولي وقلة الوقت اللازم للبروفات - التدريبات وصعوبة أنتقاء المسرحية وكتابة السيناريو وعدم وجود مادة الإخراج في المدارس.

2 - خصوصية التطوير الفني الإبداعي للتلاميذ الصغار.

في نطاق بحثنا هذا تم إيلاء اهتمام خاص للموقف المتمايز تجاه التلاميذ الصغار على أساس الأخذ بالحسبان مواصفاتهم العمرية.

تنص المعطيات المقرة في علم النفس أن عمر التلميذ الصغير يشمل الفترة ما بين 6-7 سنوات و 10-11 سنة من حياة الطفل أي الصف الأول - الرابع ابتدائي. وقد تم تحديد هذه الفترة منذ مدة بعيدة نسبيا أي مع ظهور نظام التعليم الشامل والالزامي الكامل وغير الكامل في البلدان المتطورة.

تقوم السمة الهامة لهذه الفترة على أن طفل مرحلة ماقبل المدرسة يصبح تلميذا . وتتميز هذه الفترة بأن الطفل يسعى لي يلائم بين خصوصيات طفولة ماقبل المدرسة وسمات التلميذ الجديدة . وتعتبر هذه الفترة مثلها مثل أية

وضعية انتقالية وغنية بامكانات كامنة للتطور ومن المهم دعمها وتطويرها في الوقت المناسب .

وفي عمر التلميذ المدرسي الصغير بالذات تتوضع سمات الفرد النفسية العديدة . لذا يولي علم النفس اهتماما مميزا لتبيان احتياطات تطور التلاميذ الصغار , وإن الاستفادة من هذه الاحتياطات ستتيح الامكانات لاعداد التلاميذ ، بنجاح ، كي يقوم بالنشاط العلمي مستقبلا (20) .

يشكل النشاط القائم على اللعب النوع الرائد من النشاط بالنسبة لأطفال مرحلة ماقبل المدرسة . ففي اللعب ينمو التخيل وتتكون مهارات التواصل والتعاشر ولكن مع الدخول إلى المدرسة تفقد الألعاب الدور الرئيسي في حياة الطفل ويصبح التعلم هو النشاط الرائد , وهنا تتغير موتيقات السلوك والتصرف وتظهر بعض الميول المعرفية والمعنوية ـ والأخلاقية.

إن ظهور هيبة المعلم التي لاجدال فيها تجعل بعض الأولاد مقيدين ومجمدين وآخرين ـ متهاونين , ومن الضروري على المعلم ، عن طريق مراقبة خصوصيات الصغار الفردية محاولة دراستها كي يختار طريقة التأثير هذه أو تلك.

وبصورة عامة يدخل الطفل الى المدرسة برغبة في تلقى المعارف الجديدة والتعرف علي نظام جديد للحياة . ويتبدى الاتجاة نحو اضعاف موتيفات النشاط التعليمي حسب الاعتياد ومدى صعوبة المادة التي يدرسها التلميذ , وهنا من

الهام جدا بالنسبة إلى المعلم عرض العمل بصورة يتحقق من خلاله الحفاظ على الاهتمام المتجلي وتطوير الميل نحو النقاط الجديد . وبهذه الصورة ينبغي بناء النشاط التعليمي كي يستوعب عملية التوجه نحو التعليم والقدرة على مراقبة الذات.

تشهد خبرة المربين التربويين التقدميين أن التعليم يتحقق بنجاح فقط عندما مايتم فيه الأخذ بالحسبان التوجه الهادف وطريقة التعليل والخاصة بعمر معين ومجموعة معينة.

وهنا إن ظهور تشكيلات سيكولوجية جديدة يرتبط ، بالضرورة بنشاط الطفل ويتحقق على أساس نشاط الذات الفردية . ويمكن لهذا النشاط أن يقوم بمساعدة من جانب الكبير وتحت اشرافه . فالجديد يدخل في نشاط الصغير من الخارج وينظم في صيغة من النشاط الخارجي . ويحدث تدريجيا ، تحول للنشاط الخارجي الي داخلي ، مثالى ، نفسى (نظرية النشاط الذهنى المرحلى – ب . يا. غالبيرين) .

إن تطوير نشاط التلميذ ومجالاته التحريكية ووعيه وتفكيرة هو الشرط الداخلى الذى يحدد ظهور التشكيلات السيكولوجية الجديدة . ويؤدى دور الشروط الخارجية نظام التأثيرات التربوية وطرائق التربية التى تساعد على تطوير التلميذ من جميع الجوانب وكل هذا يعود الي عملية التطوير الفنى الابداعى للتلميذ الصغير والذى يشكل نوعا من انواع العملية التعليمية المعرفية

يجرى تطور نفسية التلاميذ الصغار وخصائصهم النفسية على اساس النشاط المخصص لهم الا وهو التعليم والدراسة.

وبالنسبة الى المجموعة الفنية ــ الابداعية أي فرقة المشاركين في مسرح الهواة الطفولى فهذه العملية هى عملية ابداعية وتعليمية تربوية في حالة من الصلة الوثيقة وفي مجال عملية تنظيم العمل الابداعى مع الصغار من الضرورى الاخذ بالحسبان خصائص ديناميكية التركيب السيكولوجى للعمر المدرسى الاصغر.

يشير علماء النفس الى الحالة التعسفية وخطة الفعل الداخلية والفعل المنعكس بصفتها سمات اساسية للصغير . وبفضلها تصل نفسية التلميذ الصغير مستوى التطور الضرورى للتعلم مستقبلا ولأجل الانتقال الطبيعى الى الفترة القريبة من المراهقة والتى تحمل ، بدورها ، خصائصها(21) .

يلاحظ ، ايضا ، تطور في العمليات المعرفية الأساسية مثل الادراك والاهتمام والذاكرة والتخيل والتفكير والمجال الانفعالى التأثيرى . وهكذا يدخل الاطفال المدرسة بإدراك يعمل نسبين ، سلبى ودون تحليل لخصائص المادة المدركة.

وبفضل نشاط المعلم التوجيهى (في هذا السياق قائد المجموعة الفنية) يتعلم المشارك ، تدريجيا ، التخطيط ، بصورة مستقلة ، لعمل الادراك ويحقق هذه المهمة وفقا للخطة مفرزا الشئ الرئيسى عن الثانوى ومقررا ، حسب الامكان ، ترتيبية العلامات والدلالات المدركة وتصنيفها.

تحدث في سنى التلاميذ الصغار تحولات سيكولوجية نوعية ضمن عمليات الذاكرة نفسها إذ إن شكلى الذاكرة ـ الارادية وغير الارادية يتعرضان في سنوات التلاميذ الصغار لتغيرات نوعية تتحدد بفضلها الصلات المتبادلة الوثيقة والانتقالات المتبادلة.[١]

ولكن الأهمية المميزة بالنسبة الى التطور الفنى الابداعى لدى الطفل هي حالة التخيل إذ تحمل هذه الحالة ، أيضا اتجاها نحو التحول في هذا العمر . ويتطور التخيل الناشئ من جديد ، في الدروس عن طريق تكوين القدرة على تحديد وتصوير وضعيات (الأبطال) والقدرة على فهم شروطية بعض الأحداث أو الوضعيات مثلا " فيما إذا كان الذي حدث " وهنا تتكون القدرات في صيغة كلامية أو في نطاق اعتبارات مدرسية معوجة لوضع التبريرات.

يعتبر سعي التلاميذ الصغار لشرح ظروف ماجرى وتطويرها وتصعيدها هو المقدمة السيكولوجية الهامة للغاية لتكوين التخيل الابداعى لديهم.

وفى المفهوم الحديث يعتبر التفكير الفني تشكيلا مركبا يتضمن المؤهلات الفنية الابداعية والادراك والقدرات الذهنية التي تمثل تفاعلا معقدا من التفكير المجازي والمنطقي المحدد.

وفي سنوات الدراسة الأربع في المدارس الابتدائية ينتقل نشاط الطفل الذهني من التحلل العملي الفعال للمواد والظواهر على المستوى الشعوري الى القدرة

على تصنيفها وتعميمها ضمن إطار التصورات المنكسة من خلال التحليل الذهني والتركيب الفعلي.

وتتكون أبسط الطرائف للتفكير المجرد الساعي للنفاذ إلى جوهر الظواهر الداخلي واكتشاف الشروحات لهذه الصلات والعلاقات المتبادلة وتلك.

وفي السنوات الأخيرة يترسخ في علم النفس وعلم التربية رأى مفاده أن مؤهلات التلميذ الصغير العقلية الحقيقية أوسع وأغنى بكثير مما كانت تعتبر سابقا إذ في متناوله كل شئ في أثناء ايجاد الظروف الملموسة للعمل الخاص باستيعاب المادة النظرية المجردة.

وفي تحليله لخصائص التفكير الفني السيكولوجية يفرز عالم النفس المعروف ف . ج . أبنانيف منها الأولية التي تتطلب الاهتمام الدائب لدى دارسي ظاهرة المؤهلات الفنية:

- الدور المهيمن لما وراء بناء الذهن.
- ظهور خصائص الفرد وسماته الفردية وتأثيرها في أنتقاء هذا النوع من النشاط أو ذاك.
- خصائص مجال الفرد الانفعالي وصلاته المتبادلة مع سمات أخرى للفرد وعمق التوسع الانفعالي ودرجة اليقظة التأثيرة . وكان الكثيرون من العلماء يعبرون عن افتراض مفاده أن الموهبة الفنية تقع على الحد الفاصل بين المعيار الطبيعي والشذوذ . وإن هذه الظواهر حتمية نظراً لوجود نطاق محدد من ترددات أنفعالات النشاط الإبداعي بدءا من النمطية العادية الجامدة للمظاهر الانفعالية " في الخلفية " وصولا إلى المواصفات القصووية في ظروف

المستوى الرفيع من التوتر (عروض الحفلات الموسيقية والمسابقات الخ.) ويمكننا أن نجد تقريبا مثل هذا التفسير لدور المعيار الانفعالي في الإبداع عن ممثلي الموقف التحليلي النفسي من الفن.

وهكذا إن الحياة البشرية بأسرها ، في عمل العالم الانكليزي آ . كيستلر" فعل الإبداع " يتم تفسيرها كما لو كانت قائمة في مستويين ، الأول مبتذل يومي ، والثاني تراجيدي (الحب ، الموت الخ) . وفي موضوع الترددات بين الأول والثاني ثمة تفسير للفعل الإبداعي أي إن الإبداع يظهر عندما يظهر التوتر والانفعال الشديد بين مستويي الوجود.

وأخيرا ، العامل الأخير الذي يحفز على التفكير الفني هو ، برأي ب . ج. أنانيف الديناميكية والتشخيصية ، في الوقت المناسب ، للمؤهلات الفنية.

نحن نرى من المهم ، أيضا ، الإشارة إلى أن النشاط الفني الإبداعي يعتبر ، في كل المراحل ، تواصلاً وتلاقيا وهو يخضع لقوانين التواصل ، وإن تناول الفن ، مثله التواصل يفتح أمام علم التربية امكانات كبيرة تدل عليها الدراسات والأبحاث الاختبارية والنظرية العائدة إلى ل.ي.آيداروفا و ن.ي.جينكين و ت.م.لاديجينكا و آ.ك.ماكاروفا وغيرهم من العلماء.

يتناول عالم النفس المعروف واللغوي آ.آ.ليونيف مسائل نظرية تخص التواصل في النشاط الفني ويقول في هذا المجال : " الفن في جوهره ، هو

التواصل عن طريق الفن . وهو وحده ، هذا التواصل يملك التطور التاريخي الذاتي " (22) .

ويؤدي دور " الحامل المادي للإعلام " في الفن ذاك المؤلف الذي يبدعه مؤلفه للتعبير عن محتوى ملموس . وإن الفوارق في الوسائل بين التواصل الفني والتواصل العادي هي نتيجة لخصوصية المضمون الفني الذي يمكن التعبير عنه فقط بواسطة الشكل الفني.

سيكون تحليل المقدمات السيكولوجية لتنمية التلاميذ الصغار فنياً وإبداعياً غير كامل فيما لو تجاهل سمة أسمها النشاط . فالنشاط بالذات أي نشاط الفرد معترف به ، منذ الخمسينات ، في علم النفس والتربية بصفته العامل الحاسم لتحقيق النشاط المعرفي والذي يشكل النشاط الفني الإبداعي أحد أنواعه (آ.ن. ليونتيف و ج.س.كوستيوك و ن.آ. منيتشينسكايا و ت.ي.شاموفا وغيرهم.) وأشار منظر المسرح المعروف ك.س.ستانسلافسكي إلى الدور الاستثنائي وغير العادي لطبيعة الفعل السيكولوجية : " النشاط والفعل الحقيقي والمجدي هو الشئ الرئيسي في الإبداع ... " (23) .

إذا كان تنظيم التربية الفنية الإبداعية في المدرسة هو العامل الموضوعي في تطوير الموهبة الفنية الإبداعية فإن الأسرة تقوم مقام العامل الذاتي . فالأسرة بصفتها الخلية الصغيرة في المجتمع ، تؤدي وظائف اجتماعية متباينة — ديموغرافيه واقتصادية وثقافية وتربوية وغيرها.

بيد أن وجود تلاميذ صغار في الأسرة يرفع من شأن دور الوظيفة التربوية ، وفي الوقت نفسه تعمل على تكاملها مع الوظائف أخرى . فالأسرة ، كما وصفها واحد من شخصيات الماضي التربوية المعروفة وهو ن.ف. شيلغونو (1904) ، وهى مجهر ذاك المجتمع الذي تتواجد فيه . وإن كل أسرة تكون ايجابية أو سلبية بذاك القدر الذي يكون قيه هذا المجتمع ايجابيا أوسلبيا. فالأسرة التي ينيها هذ1المجتمع تعمل على تربية أفراده وتتحقق التربية في هذا التعاقب.

وقد أكد ن.ي. بيروغوف دك .د. او شينسكي ون .آ. دوبرولوبوف وب.ف. ليستخافت ول .ن. تولستوي د آ. س. ماكارينكووف .آ. سوخوملينسكي وغيرهم أكدوا على الدور الكبير للأسرة في تربية إنسان المستقبل واليوم إن تربية الانسان الجديد ، المتطور والنامي من جميع الجوانب والقادر على الخطوات الابداعية السامية ، هي قضيته المجتمع الملحة . وتحل مثل هذه القضية ، أيضًا ، في ظروف المدارس وفي العمل خارج الدرس والمدرسة ، وفي نطاق الأسرة . ويناط بالأسرة دور هائل في غرس الميول والحب الإبداع وغرس الروح الإبداعية لدى الطفل . وفي الأسرة يقوم التلميذ بقضاء جزء كبير من وقت الفراغ . وهنا يحصل على الخبرة الأولى من النشاط الفني الإبداعي.

وعدا هذا إن التواصل مع الصغار والتعاشر معهم يتيح المجال لإبراز المؤهلات الفنية الإبداعية.

وفي ظل التربية الأسروية يمكن لتكدس الخبرة المجالية وتطور الخصائص الفرديةأن ندرج ، عمليا ، في كل مظاهر الوظائف الأسروية أي أنه ينبغي على

الوالدين أن يقوما بعمل تحضيري كبير بصدر تنظيم وقت الفراغ لدى التلاميذ الصغار.

تتطلب ضرورة التأقلم مع الوقت في الوسط الاجتماعي الواسع ، استيعاب الصيغ المتنوعة في الأسرة بما يخص التعامل مع البشر ، وإن التواصل والعشرة داخل الأسرة يساهم في تكوين مهارات معينة يمكنها أن تساعد ، مستقبلا في اقرار الصلات الاجتماعية الواسعة.

وفي معظم العائلات يشكل الصغار المركز المتميز للحياة العائلية ويعمل نظام العلاقات بين الوالدين والأطفال وأفراد الأسرة الآخرين على تعليم الصغير الشئ الكثير ويكن الطابع الشامل لهذه العلاقات في أساس اكتساب خبرة ملموسة ضمن المجموعة وتؤدي إلى تعلم المشاركة في المشاعر والمعاناة والعون المتبادل . وعلى الوالدين أن يهتما بما يقرؤه الطفل ومن هم الأبطال الأدبيون الذين يثيرون اهتمامه والذين يصبحون مثلا اعلى بالنسبة اليه ومن هم أصدقاؤه وما هي طموحاته . وعلى الصغير بدوره ، أن يعرف أكثر فأكثر من الوالدين.

يمر طريق اقرار التفاهم عبر المودة والثقة بما يعمل له الطفل وبميوله ورغباته . وإنه لهام رد الفعل في حيفه على وضعية الصغير الانفعالية . وهذا يفسح في المجال لإجراء انتقاء سليم من الوسائل التربوية تبعا للظروف الملموسة ــ الاقناع أو اللوم ، التشجيع أو العقاب ، التوفيق المعقول بين المتطلبات وحسن النية والشئ الرئيسي بالنسبة إلى الوالدين هو فهم ضرورة

عملية بناء الذات بصورة دائرة إذ إن هيبتهما الرفيعة في صفوف الأطفال مع الأخذ بالحسبان وجود تأثير معين ، وميل الأطفال في هذا العمر بالذات نحو تقليد الوالدين في كل شئ يمكنه أن يصير الأسلوب التربوي الرئيسي . وكانليف تولستوي يرى أن الأهم بالنسبة إلى الوالدين شيئان : عدم الاكتفاء بالعيش بشكل خير وطيب وجيد بل العمل ، أيضا ، لإعداد الذات واستكمال هذه الذات باستمرار دون أن تكون هناك أية أسرار مخبأة عن الصغار.

يشير ي . س . كون (24) إلى التسلسل المنطقي في العلاقة بين القول والفعل وإلى احترام فردية الطفل كعوامل ايجابية ضرورية في الحياة العائلية والتربية الأسروية . فهو يؤكد على ضرورة تقديم العون السيكولوجى للوالدين من جانب المدرسة واستمالة الآباء إلى نطاق التربية والتوجية نظرا لأن الرجال يرضخون للنساء من حيث مستوى الانكشاف الروحي (25) .

فقي التواصل والتعاشر مر الطفل بالذات تتحقق دراسة خصائصه الفردية ومؤهلاته وميوله واهتماماته وهواياته . وتصبح العشرة هي الأساس والعمل المنظم جيدا والموجه نحو تطوير التفكير النقدي وحب المعرفة والإطلاع وسعي الطفل إلى اكتساب المعارف.

وهنا من الضروري ابداء الاهتمام الدقيق لدى الوالدين بعمليات الكشف عن خصائص الطفل الفردية ومجال تأثره وانفعالاته وبتكوين النشاط المعرفي لديه بصفته واحدة من أهم سمات الشخصية المستقبلية . هذا ويتيح التوجه إلى

الأدبيات السيكولوجية المجال للوالدين كي يستوعبا منهجا ملموسا في تكوين المتطلبات المعرفيه لدى التلاميذ الصغار,

تشهد الملاحظات العلمية أن التلاميذ الصغار مطيعون ومستعدون لتنفيذ توجيهات الكبار ويتبدى عندهم الميل إلى الوراثة - منبع النجاحات في الدراسة والتعلم . فيهم يميلون إلى الاعتياد والاستيعاب الانفعالي . ويبرز لدى التلاميذ الصغار الموقف الساذج - الشكلي اللعوب تجاه المعارف النظرية وهم مثل قطعة الاسفنج يمتصونها ومما يساعدهم في ذلك تلك الميزان العمرية مثل الخضوع السريع للهيبة وسرعة التأثر والحساسية وقوة النظرة القائمة على سرعة التقاط الانطباعات . وإن هذه السمات بالذات هي السجايا الهامة للعقل وهي تقرر ، إلى حد كبير ، منجزات التلاميذ الذهنيى مستقبلا أيضا (26) .

تلعب أحاديث الوالدين مع الطفل وخلف ظروف من التفكير النشيط دورا كبيرا في تنمية الطفل واعداده للمسائل المعرفية . وإن ظهور مثل هذه المسائل لدى الصغار يشكل حسب رأي الأساتذة المربين البارزين آ . ديستيرفيع وك . د. اوشينسكي وآ .س . ماكارينكووف . آ .سوخوملينسكي وغيرهم ، يشكل العامل الحاسم في تطور نشاط الطفل المعرفي . كانوا يرون ، في المسائل والأسئلة المطروحة من قبل الأطفال ، انعكاسا للحاجات المعرفية ومتطلبات الصغير الروحية وميوله الطبيعية وارهاصاته. عالجت او . يا . سافتشينكو معالجة دقيقة مسألة غرس القدرة عند الصغار على طرح تساؤلات معرفية (27) .

ولكن المقصد الأكثر أهمية للأسرة بصدد التطوير الفني الإبداعي اللاحق للتلميذ الصغير إنما يكمن في تكديس الخبرة الحياتية.

ففي اثناء الولادة يحصل الطفل على الخبرة البيولوجية . بينما تلزمه لأجل الحياة ، الخبرة الاجتماعيىة والتاريخية المتكونه من الخبرة والتجربة المكتسبة والخبرة العامة الشمولية . ولكن التجربة العمومية الشاملة لايمكن اكتسابها إلا نتيجة لحالات المعاناة (آ . ن . ليونتيف) . ومن وجهة نظر علم النفس يدخل الفعل الخارجي في عالم الإنسان الشخصي الفردي فقط عن طريق حالته النفسية لاسيما الميكانيزم الانفعالي . ولهذا بالذات يلعب الفن والإبداع الفني دورا متميزا كطريقة للتأثير في الإنسان (28) .

إن الفن بصورة عامة وكما يؤكد باحثون في مختلف مجالات المعرفة البشرية (مجموعة العلوم عن الإنسان) وبسبب طبيعته ، موجه ، أيضا ، إلى مشاعر الإنسان وإلى عقله وبصيرته وإن التعامل مع مؤلفات حول مختلف أنواع الفن انماله تأثيره الذي لامثيل له في عالم الإنسان الروحي ويعمل ، تدريجيا ، على تغيير اهتماماته وميوله وحتى نظراته أيضا.

لذا يبرز الاختصاصيون عدة وظائف اجتماعية هامة للفن هي المعرفية والتربوية والجمالية والتواصلية وغيرها . ومن الناحية العملية هي كلها مترابطة فيما بينها بفضل التشابك المتبادل بين التأثير المعرفي ــ الإعلامي والفني ــ الجمالي.

فالتواصل مع الفن يمنح الإنسان خبرة اضافية ومعارف ــ حول حياة الناس الفعلية والتي كان من المستحيل اكتسابها نتيجة للعشرة الذاتية نظرا لأن مؤلفات الفن بأنواعه هي تجربة الآخرين وطباعهم وعلاقاتهم المتبادلة وظروفهم المختلفة والمتبادلة . فهناك تتجد المشاعر البشرية والميول ويتم تصوير الشئ الأكثر نموذجية وجوهرية وطبيعية في الحياة . لذا يمكن لكل فرد مستقبلي من أفراد المجتمع أن يجد هذا الشئ الكثير مما هو مفيد ونافع لذاته ولإدراك العام مستقبلا ، وهذا سيساعد ، من وجهة نظر معينه ، على ادراك الحياة وفهمها واستيعاب تصرفات البشر بصورة أفضل واتخاذ القرارات الذاتية.

وبناء عليه إن التربية الجمالية والفنية ــ الإبداعية في الأسرة ليست مجرد موقف منتبه من جماليات الطبيعة ولاغرسا للموقف حسن النية تجاه البشر بل هي أيضا اطلاع على الفن من الناحية المعرفية ومن خلال المشاركة في مختلف أنواع النشاط الفني والإبداع الفني على حد سواء.

يشكل النشاط الإبداعي الطفولي الطريقة الفعالة للتأثير التربوي وبالنسبة إلى التلميذ الصغير يشكل اللعب أحد أنواع النشاط الأساسي . ففي مجال اللعب بالذات تنمو خصائص الطفل النفسية وسمات الفرد المستقبلية . وبما أن الطفل لايملك الامكانات للمشاركة الكاملة في نشاط الوالدين فهو يشبع احتياجاته في اللعب أي إن اللعب هو ، بحد ذاته ، نشاط يؤدي الأطفال من خلاله سوية مع الوالدين ، أدوارا مختلفة ويستعيدونها في ظروف حياتية متبادلة.

يشير المربي محمد جبر إلى ضرورة لفت الاهتمام الخاص إلى الألعاب التي تساهم في تطوير قوة الملاحظة والميل إلى التفكيك والتعليل والتركيب (29) .

ركز المربي المجدد المعروف ف . آ . سوخوملينسكي على موضوع التربية بواسطة اللعب إذ كتب أن اللعب هو النافذة المضيئه والهائلة والتي ينسكب من خلالها وإلى عالم الطفل الروحي سيل كامل من التصورات والمفاهيم حول العالم المحيط . فاللعب يشعل في قلب الطفل نار حب الاستطلاع والإطلاع (30) .

اللعب بالنسبة إلى الطفل هو نشاط ابداعي مستقل ويمكنه أن يكون بسيطا ومقعدا ، كما يمكنه أن يعكس الطابع الخارجي للفعل أو سيكولوجية العلاقات البشرية لذا إن تنظيم اللعب نفسه يتطلب اشراقا حاذقا وماهرا ومتقنا ولبقا من جانب الكبير.

ويمكن أن تكون القراءات البيتية مع استخدام مختلف طرائف تنشيط التخيل الإبداعي لدى الطفل ، فعالة عن طريق الاتجذاب نحو مختلف أنواع الفن كالرسم والموسيقي والليونة والرقص . ويمكنها أن تكون ألعابا ممسرحة ذات موضوع مقروء وكذلك التوجه إلى الأطفال برجاء كي يؤلفوا الأغاني والرقصات الخ ومحاولة ابتكار التزيينات والزخرفة أو حتى رسمها.

ينبغي الانتقال من الألعاب التي تحمل عناصر الصفة المسرحية إلي الألعاب ذات الصبغة الدرامية . وقد أكد الشاعر المعروف بالكتابة للأطفال س . يا. مارشاك (1934) أن كتاب أدب الأطفال يمكن اعتباره فنيا فقط فيما إذا كان

بالمستطاع أداؤه كمسرحية أو تحويله إلى ملحمة لانهاية لها مبتكرا ومخترعا متابعات جديدة وجديدة.

لا يمكن لعملية النمو الفني والإبداعي والجمالي للتلميذ الصغير أن تكون كاملة في الأسرة دون الإطلاع على أنواع الفن الجبارة تلك كالموسيقى . وقد تحدث كبار رجالات التربية من أمثال ب . ب . بلونسكي و س . ت . شاتسكي و ف. ل . ياقورسكي وف . ف . أساقييف و ن . يا . بروسوفا . و ن . ي . ساتس و د . ب . كاباليفسكي و ف . آ . سوخوملينسكي ، تحدثوا عن الأهمية الهائلة للفن الموسيقي بالنسبة إلى التطوير الإبداعي للفرد.

توكد الموسيقى في داخل الطفل روح الفانتازيا الحية والتخيل الحي . ودون فانتازيا إبداعية يستحيل القيام بنشاط مثمر في أي مجال . هذا وقد تكدست معطيات كافية تشهد على الدور المتنامي للإبداع الموسيقي . ومن المحتمل أن لايصير الطفل ، مع مرور الزمن ، فنانا ولا شاعرا ولا موسيقيا إلا أنه على الأرجح سيصبح طبيبا أو معلما أو رياضيا ممتازا وعند ذلك ستتبدى ميوله الإبداعية وخياله الإبداعي وسعيه للعمل بشكل أفضل (31) .

وبدخول الطفل عالم الموسيقى الرائع لما يخص الأغاني الشعبية يطلع على تجربة تربية الصغار في " مدرسة الفرح " لمربي العصر البارز ف . آ. سوخوملينسكي (32) . وسيرا على طريق هذا التجربة وبالذات في الأسرة يمكن تلقيح الطفل بالحب والانجذاب نحو أغاني الوطن وايقاظ الاحساس بالتوافق بين أفضل نماذج الموسيقى الكلاسيكية وجمال العالم المحيط

فالموسيقى والتخيل والفانتازيا والإبداع ، هذا هو طريق تطوير قوى الطفل الروحية والإبداعية.

ونرى أن العمل الخاص بتطوير مؤهلات الطفل الفنية الإبداعية ينفي أقلمته ، بصورة عقلانية مع العاملين الخارجي (المدرسة) والداخلي (الأسرة) . وفي تعميمنا لكل ماورد أعلاه يمكن الوصول إلي بعض الاستنتاجات ومنها أن النشاط الفني الإبداعي من حيث طابعه ومضمونه هو نوع من أنواع النشاط الفني المعرفي.

وبما أن الحديث يدور حول تنمية سمات التلميذ الصغير الفنية الإبدعية فإنه من المجدي تركيز الاهتمام على النشاط بصفته مؤشرا ضروريا للنشاط ومن جهة أخرى إن مفهوم " النشاط " نفسه يتم تفسيره في علم النفس بصفته "نشاطا شديدا " وبالتالي سينعكس تطور الطفل الإبداعي بصورة مماثلة إلى أقصى حد في ديناميكية النشاط الفني المعرفي وفي تطبيقات على قضيتنا أي النشاط الفني الإبداعي.

وفي هذا الصدد واستنادا إلى المنطلق المعروف بصورة واسعة في علم التربية بالنسبة إلى فهم تركيب النشاط المعرفي يمكن التأكيد على أن تطور نشاط التلاميذ الصغار الفني ـ المعرفي هو تطوير لأجزائه المركبة ــ القيمي ــ الإرشادى ـ المضموني ـ العملياتي ـ الانفعالي ـ الإرادي.

3- تأثير الفن المسرحي في تطوير التلامذه الصغار فنيا وإبداعيا

لمسرح الأطفال للهواة عدة خصائص مميزة . فضلا عن هذا يولي المشرف اهتماما خاصا بعمل المسرح الكحترف . وهذا عامل موضوعي يؤثر في العملية الإبداعية في فرقة الأطفال المسرحية . ويبرز توجه المشرف نحو الأخذ بالحسبان الخصائص النفسية لتلاميذ الصغار بصفته عاملا ذاتيا.

وجدت مسائل تأثير المسرح المحترف (الاحترافي) في مسرح الهواة الطفولي وتنظيم وخصائص العملية التعليمية – التربوية الإبداعية في الفرقة المسرحية ، وجدت انعكاسا لها في أعمال شخصيات معروفة في المسرح وأساتذة معروفين في هذا المجال منهم ك . س . ستانسلافسكي و ي .ي. ايلينسكي و ج . ج . توفتونوفسكي و ف . ب . ياخونيتوف و ف . آ. بيسبالوف و م . او كنيبل و يو . ي روبينا و ن . آ . ساتس و ت . ف. رافادسكايا و ف . ف . شيريايف و ن . ن . شيفيليوف.

وكان الكثيرون منهم قد أشاروا ، غير مرة ، إلى الامكانات التربوية للاشتغال بالفن المسرحي . وهنا لا يدور الحديث عن القيمة " التربوية الضيقة " فحسب بل أيضا ، عن نمو الفرد الشامل وينبغي على فن التجسيد الروحي والخارجي أن يكون مثاليا بالنسبة الى كل ممثل كما يؤكد ستانسلافسكي . وحتى إذا بدا مثل هذا الهدف بعيد المنال فإن الميل وحده " سيصبح منبعا لاينضب لأجل العمل والملاحظة ودراسة حياة البشر ، وبالتالي لأجل بناء الذات واستكماله " (33) .

ينبغي على فن إعادة التجسيد المسرحي نفسه أن يكون ، وإلى حد كبير ، قريبا من أطفال المدرسة الابتدائية الصغار الذين لاتزال تشتهر في صفوفهم أدوار الألعاب الطفولية . وكما تدل الأدبيات المسرحية ــ التربوية و " إعادة التجسيد " فإن مؤسسي الواقعية المسرحية ينظرون إلي عملية إعادة بناء الشخصية المسرحية وفقا لفكرة الكاتب المسرحي الملموسة والمخرج والمنفذ نفسه (34) .

وهنا من المهم أن يتم بالنسبة إلى الأطفال أن يشرح لهم أن كل نوع من أنواع الفن يمتلك وسائله التعبيرية المميزة . ويبدع الممثل الشخصية المسرحية بواسطة الفعل مقنعاالمشاهد بصدق التمثيل . ولأجل هذا من الضروري رؤية اللوحات والشخصيات في تخيله وربطها مع آراء وأداء ذاك البطل الذي يصورة الممثّل.

تقوم خصائص إعادة التجسيد في التوفيق العضوي بين الولع الأصيل والمراقبة ، وبين تقديرات عمله ووجهة نظر تقابلها مع فكرة المؤلف.

إن المطالبة بإدراك المضمون المجازي ـ الفكري وإعادة التجسيد إنما يحدد طبيعة الخصائص المميزة الضرورية لأجل التلميذ (للصغير أيضا) بغية المشاركه في مسرح الهواه الطفولي . وهذا ، قبل كل شئ ، هو تخيل يفعل فعله على أساس فهم النصوص وتحليلها ، وهو يتيح المجال للرؤية الواضحة و "التمعن " في العديد من الظروف والسمات . ويرى ستانسلافسكي أن التخيل في ظل العمل المسرحي ينبغي أن يكون مرنا ومتحركا وقويا و" مطواعا " وقادرا على التأقلم مع كل الظروف.

إن الطفل بصفته مشاركا في مسرح الهواه ينبغي عليه أن يمتلك الايمان بصحة المقصد والإستيعاب المباشر والنشاط والاستجابة الانفعالية الساطعة. على المشرف أن يكشف في عمله مع الأطفال ، تلك الارهاصات ومحاولة تطويرها.

وإن الاحساس بالإيقاع المسرحي ، ايقاع الفعل المسرحي وتردداته في مسار تطور الفعل والشعور بإيقاع الفعل الكلامي هو سمة هامة للغاية . وعادة ما يكون هذا الشعور متبانيا لدى الصغار من حيث تجلياته . وفي هذا الصدر نشير إلى أن الإبداع الجماعي على خشبة المسرح إنما يسهم في التطوير الأكثر انسجاما للاحساس بالفعل الكلامي.

يمكن ادراج سمة الملاحظه وحب العمل والقدرة على العمليات المنطقية للتحليل والتركيب وغيرها كثير ، في إطار المؤهلات العامة الضرورية للمشاركة في الإبداع المسرحي بكامل أبعادة.

ولكن هناك دائرة من المؤهلات الخصوصية أضيق من سابقاتها ، وهي ضرورية للاشتغال في الإبداع المسرحي وتضمن بالتوافق مع المؤهلات العامة ، بنجاح هذا النوع من الإبداع.

ثمة أهمية خاصة يحظى بها تطور المؤهلات المسرحية الخاصة بالنسبة إلى التطوير الفني ـ الجمالي لدى التلاميذ الصغار الذين يختار معظمهم اختصاصا آخر غير التمثيل مستقبلا . وهنا من الهام أن الصنعة المسرحية تتطلب تطوير

السمات والمؤهلات المتنوعة من خلال الفهم الانفعالي العميق للتصادمات الدرامية في مضمون المسرحية والتحليل الدقيق للنص.

وكل هذا يطور لدى الطفل تلك السجايا المتحققة ، لاحقا ، في أي نوع من أنواع النشاط وليس النشاط الفني وحده , وهكذا يتطور الادراك الجمالي والتصورات الجمالية . فالقدرة على إبداع شخصيات بصرية حسب النص تعمل ، إلى حد كبير ، على تسهيل دراسة الجغرافيا والآداب والتاريخ في الصفوف العليا.

إن تطور التخيل الإبداع ، في الوقت الحاضر ، مدعو إلى تطوير الفكر العلمي بالطريقة الفعالة . ويعمل الإحساس بالإيقاع اللفظي على تسهيل عمل المعلم والشاعر والمحاضر الخ مستقبلا.

وينبغي على المشرف في أثناء شروعه بالعمل في تطوير الحدث المسرحي أن يأخذ بالحسبان أن الدور المحدد إنما يعود إلى نشاط المشارك النفسي ـ الجسدي والذي يضمن ادراكا أكثر دقة وإعادى بناء للأحداث المتخيلة . وتساهم حركة الامتلاك النشيط لعملية الحدث المسرحي في التطوير العام للمشاركين في فرق الأطفال المسرحية وتكون سمات الفرد الضرورية في أي نشاط مثمر.

وإن مثل هذه الوسيلة لتطوير سمات الفرد الإبداعية في ظروف حل ممجموعة كاملة من المهام الفنية ـ الإبداعيى والفنية ـ التربوية هي تلك العملية اللازمة للمشاركين في فرقة الأطفال المسرحية.

تقوم مهمة قائد مسرح الهواة على تنظيم العملية التعليمية الإبداعية بشكل تقول فيه الارهااصات إلى قدرات ومهارات تخص الحدث المسرحي . ويتناول مثل هذا العمل دراسة مبادئ المسرح أي الاطلاع العملي على الفعل المسرحي بصفته أحد وسائل الفن الدرامي التعبيرية الأساسية . ومن الضروري غرس القدرة على التعرف بصدق ومنطقية ومنح التلاميذ الحد الأدنى من المعارف العملية والتي تساعد على ابداء المبادرة والنشاط الإبداعي في العمل والاستبرز حالات التقيد وانعدام المهارة والحذق في الفصول المسرحية.

يتضمن الحدث المسرحي عددا من العناصر المترابطة فيما بينها كالانتباه والتخيل والمنطق والاحساس بالحقيقة المسرحية والتواصل مع الشريك.

من المهم أن تكون التمارين متطابقة مع متطلبات مجموعة عمرية معينة وأن تكون ممتعة بما يكفي وأن توقظ المبادرة الإبداعية.

ومن المجدي بدء الدروس من الألعاب ـ التمارين الأكثر بساطة والتي تساعد على تنظيم التلاميذ والتي تغرس الانتباه واستجماع الذات والقدرة على العمل بصورة ابداعية ضمن المجموعة عدا هذا ، من الضروري تنويع مثل هذه التمارين وتصعيبها تدريجيا.

فالمبادرة والنشاط والإبداع تجد تعبيرا لها في طريقة إبتكار هذه المهمة او تلك أو متابعتها (أو إنهائها) .

وتدخل هنا ، ايضا ، التمارين الخاصة بتنمية الانتباه السمعي والتخيل والقدرة على التصرف في ظروف مختلفة.

ونظرا لتعقد العمل فإن التمارين تبدل بإيتودات (مشاهد حركية) ، في البداية دون شريك أو ضمن الجماعة . وهنا يدور الكلام على بناء تلك السمات مثل الإنتباه والتخيل ولكن في مظاهر جماعية.

يكمن مغزى دروس المهارة المسرحية في منح المشاركين في الحلقة المسرحية (مسرح الأطفال) الحد الأدنى من الدروس التطبيقية التي تسهل عليهم العمل في إنجاز المسرحية وتوجيهها في الطريق السليم وجعلها أكثر ابداعا وقيمة تربوية.

ينبغى ايلاء اهتمام خاص بتلك الناحية عندما تبدأ معالجة الايتيودات من خلال الشركاء في العمل . ومن الهام ، هنا ، الأخذ بعين الاعتبار أنه رغم كل تنوع المضمون والشكل ثمة ثلاثة أجزاء مكونة في كل تفاعل : تقويم فية الشريك و " الدوزنة " معه ، أي اتخاذ ذاك لنوقف الملموسي تجاه والتأثير نفسه في الشريك وكل هذا يتطلب ، بالتأكيد وعود اتصال مع الشريك . وهنا ، أيضا ، ينبغي القيام بسلسلة من الايتودات اللازمة.

وأخيرا نرى أن العمل والاشتغال بالكلام المسرحي هو عامل هام للغاية لصياغة القدرة علي الحدث المسرحي إذ ينبغي أن تدوي الكلمة على الخشبة بوضوح واتقان كي تصل الفكرة إلى المتفرج بكل جلاء وأن تكون محتملة

بالعناصر الانفعالية ومؤثرة في العنصر التمثيلي الاخر أو الأخرين ومن المشاهد لذا ثمة بون كبيرمين العمل التكنيكي ومنطق الكلام والامتلاك المهني للفعل الكلامي.

من المحتمل ، هنا استخدام النصوص الأدبية التي تتطلب حالات التخيل ومظاهر الانفعالات ، وإنها لمفيدة ، أيضا لأنها توجه الانتباه نحو حديث المحيطين والتحليل البصري المتزامن للمحدث مع محاولة " استقراء " طبيعته وبعض خصائصه الفردية.

كان منهج بناء ومعالجة مثل هذه التمارين والايتودات ، هذا المنهج الذي يأخذ بالحسبان ، أيضا ، تجربة الفن المسرحي المحترف من جهة ، وخصائص وظيفية الإبداع المسرحي غير المحترف من جهة أخرى ، قد تمت معالجة وتحديد أطره في كتاب يو . ي . روبينا و ت . ف . زافاد سكايا و ، ن . ن. شيفيليوف " أسس الإشراف التربوي على مسرح الهواة المدرسي " (35) . وفي الحقيقة هو مخصص ، في الأساس للعمل مع التلاميذ الصغار والكبار. وإن خصائص العمل مع التلاميذ الصغار منوه إليها بصورة عابرة . كما أنه ثمة نقص في الكشف عن خصائص عمل الإبداع المسرحي غير المحترف في ظروف نشاط أوقات الفراغ والتي هي هامة بالنسبة إلى قضيتنا.

فضلا عن هذا ، للابداع الفني غير المحترف ميزان جوهرية فهو متحرر من التناقضات والنظم التي تخص الفن المحترف . وإنها وظيفته هي " تطوير شخصيه المشارك في الفرقة الفنية ، وذلك ضمن حدود مؤهلات كل واحد ووفقا

لاهتماماته .. (36) "المقصود بذلك أداء الوظيفتين الأساسيتين : الراحة والمشاركه في بناء ثقافة فنية للمجتمع.

تحدث داخل مثل هذه الفرق الإبداعية عملية تربوية محددة يقوم جوهرها على غرس التقاليد الإنسانية والجمالية في الإنسان وهدفها تطويره الشامل. وإن الوظائف والمهام الملقاة على عاتق المشرف على فرقة الهواة المبدعين منوه عنها في أعمال ف . ي . بيريزين (37) ، و يه . ي . سمير نوفا (38) و ن . ج . ميخايلوفا (39) .

بما أن تنظيم العملية التعليمية ـ التربوية والتعليمية ـ الإبداعية في فرقة مسرح الهواة يتطلب مشرفا ماهرا وذكيا وحاذقا فإننا سوف نتوقف عند متطلبات هذه الحرفة . ومن سمات عمله ، مجال النشاط الضيق وطابعه التعليمي والتربوي والذي تمليه ضرورة الدراسة الأكاديمية . وتتطلب خصوصية عمل المشرف على الفرقة المسرحية التعمق الدائم في الدروس المطلوبة ذات العلاقة والاستفادة منها في التطبيقات العملية.

ترى يه . ي . سمير نوفا أن النشاط الفني هو عملية تركيبية معقدة تتضمن النشاطات التحويلية والقيمية والتوجيهية والمعرفية . وهنا يظهر التساؤل حول تشكل القدرات المعرفية والتواصلية والفنية والنقدية والتوجيهية لدى اختصاصين المستقبل .

ويتطلب نشاط المشرف على مسرح الأطفال وجود مجموعة من المعارف في مجال الفن المسرحي ومهارة الممثل والمخرج وثقافة الكلام المسرحي الخ وثمة ضرورة لتوفر معارف معينة في مجال الأجناس المختلطة من الفنون وتاريخ الثقافة وتطور تطور المجتمع . ومن المهم ، أيضا توفر الميول الأكاديمية التربوية في مجال الإعداد المسرحي . وتتطلب المهنة أن تتحلى شخصية المشرف بالنشاط والمبدئية والانتظام والوجدانية والتعاشر والحذاقة والاتزان ومشاعر الحب تجاه الأطفال.

إن الطابع الفني ـ الإبداعي لنشاط مسرح الهواة يجعل هذا النشاط ذا أهمية اجتماعيا ويتطلب ، مثله مثل أي نشاط فني ، نوعين من النتائج . الأول هو تطوير شخصيته ذات النشاط (التلميذ الصغير) والثاني هو خلق عمله أي المسرحية . وانطلاقا من هذا يقوم عمل المشرف على مسرح الأطفال.

وبالنسبة إلى تطور المؤهلات الفنية ـ الإبداعية والنشاط الفني ـ الإبداعي للمشارك في مسرح الهواة الطفولي فإن عمل المشرف يتطلب تشخيص المواهب الطبيعية الأصيلة (هذا هام للغاية لأجل التلميذ الصغير حيث أن السمات الإبداعية والفنية والاحترافية المستقبلية لم تتجل بعد أو أنها برزت بصورة ضعيفة) وكذلك تطوير السمات الفنية ـ الإبداعية وبناء قدرات الإبداع المسرحي ومهاراته.

ومن الارهاصات الطبيعية الأولية والتي لها أهمية بالنسبة إلى النشاط المسرحي : القدرة على التجاوب الانفعالي مع الانتقالات والانطاقات داخل المسرحية ومقارنة الأحداث المسرحية مع الظواهر الملحوظة في الحياة اليومية

والقدرة على تقديم تقويم أخلاقي وجمالي لبعض الظواهر وايصال فكرة إلى عقل المشاهد هي أن المقياس الأسمى لمثل هذا التقويم هو الحياة نفسها ومؤهلات التأثر المسرحي لممثل على آخر بالكلمة وبنص الدور ، والقدرة على استيعاب كل عبارة والنص بالكامل ومن خلال المقاطع والجمل والعبارات كل على حده ، والتقاط ما وراء السطور والاحساس بها أي أسباب ظهور هذا التحول أو ذاك في الخط الهام والقدرة على الاحساس بجمال الحالة التعبيرية وتقديرها ، والتحيل الساطع والماهر في تصور مايجري الكلام عليه والقدرة على تنمية حس الانتباه ، والحساسية الانفعالية المرهفة تجاه الطبيعة المجازية للكلمة الفنية ، وأخيرا القدرة على اتخاذ الموقف الانفعالي التأثري تجاه ما يجري على الخشبة وتجاه كل انعطافات الأحداث وحذاقة الكلام المسرحي وفعاليته واللفظ الواضح للغاية.

تلعب القدرة على الارتجال دورا مميزا لأنه يشكل جزءا مكونا من لإبداع المسرحي ويكمن في أساسه الاعتماد على الأحداث الموجهه والأصيلة.

إن تحقيق فكرة المربي ـ المخرج مستحيلة دون ابداء المبادرة الإبداعية من جانب الأطفال المشاركين وابراز امكاناتهم الفردية ومؤهلاتهم في مجال الفانتازيا الإبداعية . وتشهد خبرتنا أن المشرف المهتم فقط بتجسيد فكرته ومقاصده والخاضع فقط لهذه المهمة في تنظيم عمليته الإبداعية والمتجاهل لامكانات المشاركين الفعلية وخصوصياتهم الفردية ، إن هذا المشرف لايمكنه العمل بصورة مثمرة في مسارح الأطفال والشبيبه وإن الكشف عن امكانات المشارك الإبداعية وحفز مظاهر مبادراته الذاتية وسمات الفردية وامكان الخروج إلى التوجه الصحيح لتطوير قواه الروحية واغناء خبرة المشارك الفنية

والأخلاقية ـ المعنوية ، إن كل هذا يدخل ضمن مهام المربي الأستاذ المخرج الرئيسية . وإن المشرف إذ يوجه العمل الإبداعي للمشاركين في تجسيد المسرحية وينظمه ، يحصل هو نفسه ، في الوقت ذاته ، على الشئ الكثير في أثناء عملية الاختلاط مع فرقة الأطفال.

وفي تطويره للمؤهلات والقدرات لدى التلاميذ والخاصة بإجراء المقارنات بين الحقائق والأحداث والصراعات ، يقوم المشرف فعليا بعملية تكوين موقف جمالي لدى المشاركين في الفرقة تجاه الفن.

إن عرض مرحلة معينة من العمل في المسرحية إنما يسهم في تكوين المهارات للتقويم الذاتي والمراقبة الذاتية من المشاركين وتجبرهم على ادراك التوافق في العمل على الدور المنوط به.

لاتشكل المسرحية كنتاج فني ابداعي ، مجرد مجموع من الجهود المبذولة من قبل المشاركين بل هي تفاعل جماعي مركب ومترابط.

فهنا الأكثر موهبة يدعمون الأضعف في أثناء العمل الإبداعي . وإن "الممثلين " الأضعف يسعون ، بدورهم ، إلى بذل جهد أقصى وابداء قواهم الإبداعية وهم ، شعورا منهم بالمسئوولية عن القضية العامة ، يسعون في المفروض الختامية كي يبدعون بأقصى حدود النشاط والمهمة ، وفي الوقت نفسه ينالون متعة هائلة نتيجة هذه الجهود وبسبب النجاح الذي تحرزه الفرقة كلها.

ومن المجدي في مجال بناء عمل مسرح الهواة ، الأخذ بالحسبان خبرة الكبار في مجال الإبداع المسرحي غير المحترف مثل آ . روزانوفا و يه . ق. فيسيلوفسكايا و ن . فاجينوف و يه . ب . بيريلمان و ت . ف ياكوفليف و ج ن . زيكوف و ج ـ ل . تشيشيرين وغيرهم كثيرون . ومن الهام ، هنا ، التقيد بالمراحل وتتابعها في أثناء بناء العملية التعليمية ـ التربوية الإبداعية وطرح المهام الإبداعية مع التقيد بمبدأ " من البسيط إلى المعقد " أي التصعيب التدريجي بغية النفاذ إلى سيكولوجية الشخصية.

يجب أن يكون في صلب اهتمام المشرف فهم حقيقة أن العمل على الدور ينبغي أن يحدد ، دوما ، التوجه نحو تكوين المظهر الروحي للمشارك.

وإن التواصل مع المشاهد إنما يهمل على تنشيط ميول الأطفال الإبداعية وأما رد فعل المشاهدين على المسرحية فيساعد المنفذين أنفسهم على ادراك المهام الفنية اللاحقة وتقويم العمل بصورة أكمل . فالعرض أمام المشاهد يرفع ، أيضا ، الاحساس بالمسؤولية عند المشاركين عن عملهم ويعزز شعور المجموعة الإبداعية. لتتطلب الصلة المتبادلة والتبعية المتبادلة بين كل أجزاء المسرحية أي الخطة الإخراجية والأداء التمثيلي والديكور والموسيقي والضوء ، إن كل هذا في تجسيد الطبيعة المكاملة للفن المسرحي ، لايتطلب عملا مشتركا ومتوافقا ومترابطا وجماعيا من قبل كل المشاركين في الإخراج فحسب بل ، أيضا ، من قبل الممثلين ومن جانب غير المشتغلين في المسمعية على حد سواء . لذا يؤكد المخرجون ـ المشرفون على أهمية العمل الإبداعي لغرس المهارات الحقيقية والإنسانية في التعامل والتواصل والاختلاط مع الشعور بالصداقة الحقيقية.

لايوجد شئ يوجد الأطفال ويعمل على تضافرهم أكثر من القضية المشتركة. فالأطفال يقتنعون عمليا أن كل واحد منهم ضروري وإذا غاب واحد عن البروفه فإن المسرحية لم تعرض .ومستحيل اعداد الديكور والأضواء دون معرفة المسرحية ومشاهدتها.

وإن خبرة العطاء المتبادل والعون المتبادل والدقة والتوافق في العمل المشترك إنما يترك بصماته على الحياة كلها فيما إذا استطاع المشرف لفت الانتباه إلى هذه الحقيقة في حينه.

هذا وتشكل نوعية عرض الأطفال مؤشرا على مستوى العملية التعليمية التربوية . ففي أثناء البحث والدراسة توصل إلى قناعة مفادها أن التنظيم السئ أو الاعداد الإبداعي الناقص ينعكس بالتأكيد على عملية الإخراج.

ومما يساهم في زرع روح النشاط الفني الإبداعي كجزء من التربية الفنية الجمالية للتلاميذ الصغار هو تلك الأحاديث العامه عن الفن وزيارات المتاحف والمعارض ومناقشة المسرحيات والأفلام والعروض التليفزيونية . وكل هذا يساهم في تطوير خبرة الأطفال الفنية وبناء الأذواق الفنية الجمالية والمحاكمات والخبرة الأخلاقية ـ الجمالية وفي ترسيخ مواقف الفرد القيمية ـــ التقريبية.

إن دور المسرح التربوي رفيع للغاية . فهو يشارك مشاركة فعالة في تكوين المثّل الأعلى الجمالي . إن تنوع الشخصية البشرية المكتشفى في المسرحية والصدق في الانفعالات والتأثر ، والمصداقيه في أفكارها وأفعالها ، إن كل هذا"

موجه إلى الإنسان بمجموعه " وهو جزء هام مكون من العالم الروحي لمستقبل الفرد.

ولج المسرح عالم المدرسة منذ فترة بعيدة وبقوة وثبات . وفي دروس الأدب والتاريخ يحدد المسرح ، بدقة ، المعارف عن العصور التاريخية ويكشف التناقضات الاجتماعية ويقدم إلى الأبطال واقعا حقيقيا حسيا . وهذا مايجمع المسرح مع الأدب . ويعمل المسرح على مساعدة المعلم في ربط معارف المادة الفعلية مع استيعابها الانفعالي ، وفي الوقت نفسه بصوغ القناعة التي تظهر وتترسخ من خلال التعميم المجازي الشعري بصدر لوحات المعالم المصورة في المسرحية وفي الحقائق التاريخية بصورة متكافئة . وإن التوفيق بين الفكرة والشعور تثري شخصية الفرد وتعمل على تطويره الشامل والمنسجم.

4ـ تحليل قضية تربية التلاميذ الصغار الفنية الجمالية من خلال مسارح الهواة للأطفال في الكويت.

طالب البحث عن طرق بناء مساء البحث ، وقبل كل شئ الاستيعاب النظري لقضية تفعيل مسرح الهواة الطفولي وتأثيره الفني ـ التربوي على التلاميذ الصغار . فما هي وضعية النظرية والممارسة ؟

تتناول دراستنا خصائص تطبيق برنامج التطوير الفني ـ الإبداعي للأطفال عن طريق الفن المسرحي في الكويت . واستفدنا في عملنا هذا من مواد وثائقية أتاحت لنا المجال للتعرف على تقويم عمل المجموعات المحترفة (مضمون

المسرحيات والتحليل التمثيلي والإخراجي للمسرحيات المخصصة للأطفال وريبورتوارات مسارح الهواة الطفولية) .

أظهرت مثل هذه الدراسة أن حلقات الهواة ومسارح الأطفال والفرق المسرحية (المسرح الوطني والمسرح الحديث " مسرح الخليج " وغيرهما) تؤدي وظيفة تكوين الوعي الجمالي ورفع مستوى الذوق الفني واحتياجات الأطفال ومتطلباتهم أي امتلاك الامكانات الهامة للتربية الجمالية . فضلا عن هذا ، هناك عدد كامل من المسارح التجارية التي تسود فيها الدعاية للمسرحيات الهابطة ذات الطابع الترفيهي السطحي. ويمكن حل هذا الوضع المتناقض للدعاية للثقافة المسرحية من خلال بناء مسرح أطفال حكومي على مستوي أفضل المسارح الأوروبية . وللعلم إن هذه الفكرة تتحقق الآن ببطء شديد بسبب عدم وجود الأموال اللازمة.

وقد دققنا أيضا أن دروس التلاميذ الصغار المرتبطة بالثقافة الفنية تتضمن زيادة المسارح ومشاهدة المسرحيات (المسرحيات التليفزيونية) وهي تشغل المقام الثاني بعد السينما الخاصة بمغامرات الأطفال . وفي الوقت نفسه ، تشغيل الدروس الاختيارية الخاصة بالفن المسرحي الموقع التاسع في إطار أوقات فراغ الأطفال . وهنا نرى الاحتياطات الخاصه لتنظيم العمل خارج المدرسة وهو ضروري لتخصيصه لجذب الصغار نحو المشاركة النشيطة في الإبداع المسرحي

وقد تبين أن التلاميذ الصغار يفضلون تلك الأعمال المسرحية مثل " السندباد البحري " و " البساط السحري " والمسلسلات التلفزيونية مثل " أصدقاء

الحيوانات " و " ملكة الأعاجيب " وبرنامج " صندوق الفرجة " و " مجلة الأطفال " وفيلم " علاء الدين " وفي الوقت ذاته لم تستطيع أكثرية التلاميذ ذكر اسماء الممثلين المفضلين الذين يقدمون البرامج التليفزيونية ووضع تقويم لهذه المسرحية أو تلك . وإن تطوير الابداع الطفولي ، وبما فيه المسرحي ، مرتبط بضرورة تقوية التعليم الفني عند التلاميذ مع ايلاء الاهتمام لأنواع أخرى من الفن كالموسيقى والغناء والرقص والرسم.

وكانت الدراسة الأولية التي أجريت في صفوف التلاميذ الصغار في مدارس الإناث والذكور في مدارس الروضة وبيان والقادسية (الكويت) قد أتاحت المجال لتحديد تلك الألعاب التي يفضل الصغار ممارستها في أوقات الفراغ: الكومبيوترية 6ر55٪ والرياضية ـ الآلية 43٪ ألعاب الطاولة 8ر38٪ بيفوت لاسيما من طراز " المثل المعروف " و " مخزن الألعاب " و " اليخت الحي "6ر29٪ وغيرها وحسب قواعد الاستفتاء أي استمارة المستغنى فهو بامكانه ذكر ثلاثة احتمالات للجواب المفترض.

ومن الثابت أن التلاميذ الصغار يقومون تقويما رفيعا الألعاب الجماعية والتي يمكن في اثنائها ابداء المهارة والخفة والمؤهلات والقدرات ويصوغ المشاركون في اللعبة في أثناء مقارنة امكاناتهم مع امكانات الأطفال الآخرين ، تقويما ذاتيا ملموسا لأفعالهم وتظهر لديهم الرغبة بمساعدة الرفيق . وتنمو صيغ جديدة من العشرة والاختلاط.

كنا قد تحدثنا عن الأهمية التي يحظى بها اللعب في مجال تطوير الإبداع الطفولي والتخيل والفانتازيا الخ كما ينبغي التأكيد على أن اللعب بالذات يشكل التجربة الأولي من الحدث الممسرح حيث يحصل الطفل على دوره وهلى أولى مهارات العشرة والتواصل في الوضع المتخيل.

وهنا تحظي اللعبة بدور مميز كوسيلة يدرك الطفل من خلالها الحدث المتخيل وماوراءه أي العالم المحيط . هذا ويمكن للألعاب على اختلافها (المكعبات ....) أن تتيح المجال للعب في " البناء " والموبيليات الخ.

يرى علم التربية الغربي خطرا معينا في هذه المسألة . فما هي تلك اللعبة التي يحتاجها الصغار اليوم ؟ وما هي الغاية التي ينبغي توجيه الألعاب نحوها ؟ وفي الإجابة عن هذه الأسئلة كتب أستاذ التربية محمود عبد العظيم أن اللعبة بالنسبة إلى الطفل الغربي ، تمثل عنصرا ضروريا لتكوين عالمه الداخلي وتنمية الذهن والفطنة والفراسة الخ . وفي هذا الصدد يورد مثالا حول كيف أن الألعاب المستوردة والمجلوبة إلى الكويت حديث لايوجد انتاج وطني للألعاب ، إنما تعمل على الحد من نمو الطفل العقلي . وهكذا سلكوا واحدا من الأطفال القاطنين في المدينة العربية والذي جمع " مدنية حديثة " بمساعدة المصمم : أين ينتهي الشارع الرئيسي لهذه المدينة . اللعبة والذي يجتازه خط حافلة الترام؟ ويجيب الطفل أنه من الممكن الوصول إلى موقع بوليسي لندن . وعندما سألوه عن المواقع االكثر أهمية في العاصمة كان الرد مبهما ويفتقد للتسلسل المنطقي .

يرى أساتذة التربية والمجتمع والاجتماع في الكويت أن اللعبة المصنوعة في الغرب هي خطرة علي الطفل العربي . وتبرز أهمية مسألة تنظيم الإنتاج العربي

لألعاب الأطفال التي تتوافق مع المهام التربوية العاملة على ادخال الطفل حياته الموضوعية واطلاعه على تراث الكويت التاريخي (40).

تدل الاحصائيات أن البلدان العربية تستورد ، سنويا الألعاب بمبلغ يفوق 850 مليون دولار . وفي طليعة البلدان المصدرة لهذه الألعاب إلى البلدان العربية : الولايات المتحدة واليابان وهولندا والدانمارك ، وتليها هونج كونج وتايوان وكوريا الشمالية . وتفيد المعطيات الاحصائية التي أعدتها إحدى الشركات كتَهدُدة القوميات وإلعاملة في هذا المجال ، وعلى أساس الدراسات دقيقة الإنجاز ، تفيد أن دول مجلس التعاون الخليجي الست تشكل 70٪ من السوق الاستهلاكية للألعاب المستوردة تليها مصر ثم سورية ولبنان وأخيرا بلدان المغرب العربي.

أقدم معهد أبحاث الطفولة التابع لجامعة عين شمس مثله مثل المجلس العربي وللطفولة والتنمية على دراسة سوسيولوجية محددة تناولت ألف طفل من أربع دول عربية وسنتمون إلى فئات اجتماعية متباينة . وأظهرت نتائج الدراسة تلك الآثار السلبية التي خلقتها الألعاب المستوردة في عقول الأطفال العرب وخيالاتهم وعالم الداخلي والفانتازيا الخاصة بهم.

وتدل النتائج أن 37٪ ممن وقع عليهم الاختيار الاستطلاعي يملكون في منازلهم ألعابا مستوردة وتمثل هذه الألعاب : أبنية وبيوتا ونماذج للبطولية والمآثر والمعبرة عادة عن تفوق العنصر الأوروبي والأمريكي . وتقدم هذه الألعاب للطفل طريقا تاريخيا غير صحيح وتنمي لدية القسوة سوالضعف. وتوصلت الدراسة إلى استنتاج مفاده أن مثل تلك الألعاب تغرس لدى الطفل

سمات الأنانية وتصفد لديه المبادرة وتضيف عليه روح الفانتازيا وهي لاتملك قيمة تربوية ـ تعليمية ولا فائدة كما أنها تحد من امكانات الأطفال في مجال التجميع والتصميم الذاتي علما أن هدف ألعاب الأطفال الرئيسي هو تعليم الطفل القيام بيديه بأعمال التجميع والتصميم.

وأظهرت نتائج الدراسة أيضا أن الأطفال عندما يلعبون بمثل هذه الألعاب ينمو لديهم ما يسمى " الانفجار المعرفي الاعلامي " لأن هذه الألعاب تعمل في وسط غريب على الطفل العربى وتظل قيمتها وأهميتها ومغزاها مخفية.

كما بينت الدراسة أن التعامل الدائم مع الألعاب المستوردة له آثاره الضارة على الصحة لأنها بأكثريتها مصنوعة من مواد كيماوية . ويشير محمود عبدالعظيم إلى أن المالكين الأجانب فرضوا علينا أفكارهم وقيمهم وأسعارهم والشئ السئ أنه ثمة ، في العالم ، أشخاص غير معينيين بصناعة الألعاب محليا وهكذا ضمت حكومة ليبيا بعدة قصور كي تصبح مركزا لمثل هذه الصناعة. بيد أن هذه الخطوة لم تؤد إلى أية نتائج وظلت الخطط على الورق وثمة عوامل اجتماعية واقتصادية هي السبب في كل ذلك.

بيد انه يمكن استشفاف شئ مايشير إلى الإتجاه نحو " تعريب " الألعاب. ومثال رذلك نشاط المهندس المصمم المصري يوسف المرساوي . وتقوم فكرته علي وضع وتصميم النصب التاريخية العربية والإسلامية عن طريق استخدام مكتبات بألوان مختلفة ومنها نماذج من المساجد الإسلامية في القاهرة وقصر

محمد علي ومسجد تاج محل في الهند والجامع الأموي في دمشق ومسجد الرسول ومسجد القدس وقناة السويس وتلال أسوان.

وكما ورد في الفصل السابق يجري تطوير التحليل والسمات النفسية الأخرى ، في سن التلاميذ الصغار ، في خلال الألعاب لذا من الهام معرفة ما تقوم به الكويت بلدا وحكومة وأساتذة مربين في هذا الإتجاه . وهذا أيضا هو اعداد متميز للإبداع المسرحى.

وفي أثناء دراستنا لموقف التلاميذ العملي من المسرح كنا قد اعتمدنا على الموضوعة المثبتة أعلاه وهي أن دروس الهواة المسرحية ضمن نطاق المدارس العامة لها أهداف تربوية عامة وليس احترافية . بيد أن هذا اعدا أنه لا ينبغي ، بل على العكس يفترض ترتيب تلك الدروس مع الأخذ بالحسبان خصوصية الفن المسرحي المعاصر وأسسة . وإن المطالبة بوحدة الإتيكا والاستاتيكا (علمي الأخلاق والجمال) التي كان قد طرحها ستانسلدفسكي بصفتها الأكثر أهمية في عمل المسرح المحترف فإن هذه الوحدة تكتسب أهمية أولية في حلقات الأطفال المسرحية لأنها مرتبطة مباشرة بهدف الاشتغال بالفن الرئيسي وتوجهه في المدارس العامة.

لايمكن للمسرح أن يكون منفصلا عن الواقع الحقيقي وخاصة عندما يتناول الفتيان والفتيات من هذا الواقع . وفي ظل عدم اكتمال الطرائف القائمة لدراسة المصالح الفنية الحديثة سيكون من غير المعقول عدم الاستفادة مما هو متوفر.

وبشكل عام ينبغي جمع المعلومات لعدة سنوات مع الأخذ بالحسبان الخصائص العمرية.

في دراستنا الأولية أجرينا استطلاعا عن طريق الاستمارة في ثلاث مجموعات عمرية 7 ـ 10 سنوات و 10 ـ 15 و 15 ـ 18 سنة . وهدفنا تبياناهتمامات التلاميذ بالمسرحيات على اختلافها ، تاريخية رومانتيكية بطولية ، دينية ومسرحيات معاصرة حول الأبطال الصغار ، وحكايات ، وكوميديات ، وفانتازيا ، وتجسس ، وتراجيديات . وحصلنا على معطيات وسطية إلا أنها تشهد على وجود اتجاهات معينة في اهتمامات وأذواق الصغار والشباب . وهكذا رأى الصغار من المجموعة العمرية 7 ـ 10 سنوات أن الأكثر متعة وجذب بالنسبة إليهم هي الحكايات والتمثليات ذات الطابع الرومانسي البطولي ، وبالنسبة إلى الأعمار 10 ـ 15 سنة المسرحيات المعاصرة حول الأبطال ــ الأتراب والأعمال الخيالية ، وتلاميذ الصفوف الأعلى يفضلون أعمال التجسس والمواضيع التاريخية . هكذا ويمكن تفسير الاهتمام بالبطولة بمنطق النمو العمري . وربما ليس من قبيل المصادفة أن يجد " منطق العمر " انعكاسه في كتابات متباينة لأجل الأطفال.

وهكذا فإن " مغامرات توم سواير " (مارك توين) فنية دائما وطيبة ومفضلة لدى الجميع . وليست هناك أية حواجز قومية أو دينية أو زمنية أمامها وهي مقبولة من جانب الأطفال باهتمام هائل . ويمكن ادراج قصة تشيخوف " الأولاد" في عداد المواضيع البطولية مثل " مغامرات توم سواير" ولكن لدى بعض أبطال هذه الأعمال يمكن رؤية الفوارق الدقيقة من حيث الطابع الاجتماعي . ومع ذلك

فهم جميعهم متقاربون من حيث توجهاتهم إلى مشاهد معين . ولا يقتصر الأمر على كونهم أطفالاً بل كونهم من " عصر عمرى واحد " . إن مغامرات الأبطال وأسرارهم وهروبهم من البيت وغير ذلك من الامور عند مارك توين وأنطون تشيخوف على حد سواء ، ليس وصفاً خارجياً للعمر بل هي انعكاس متميز للانفعالات الداخلية لتطوير الطفل العمرى . فمثلاً حتى مثل هذا الكتاب المرح "مغامرات توم سواير " يصف أحداثاً درامية جدية . يتحسس توم وهيل الخوف والقلق . وفي هذا الصدد يبديان صموداً حقيقياً وليس طفوليا ، وحزما وعزيمة الخ . ومثلاً في ط مغامرات هيكلبيري فين " إن ميل الأطفال وسعيهم لتخليص جيم إنما يشهد على التوجهات الإنسانية والاجتماعية في قيمتها وأهميتها

غالباً ما يربطون اهتمام الأطفال بالكتابات والمؤلفات البطولية بموضوع المؤلف الفني وإن كان الأصح عدم التكلم على الموضوع بل على نموذج معين وجنس معين ومسرحية أو فيلم ما بالتحديد . فالبطولة ، بهذا الشكل أو ذاك ، مرتبطة بحالة السمو إذ كل طفل (10 ـ 14 سنة) يود تقليد بطله المفضل والالتقاء معه وجمع المعلومات عنه . وينبغي على العاملين في مسارح الأطفال أن ياخذوا هذه النقطة بعين الاعتبار في عملهم . ومن الهام ، أيضاً ، أن البطل له حرية الإختيار في ظل تباين الظروف . وعليه تقع مسؤولية ملموسة عن افعاله وتصرفاته . وتقوم مهمة الفن ، وبالذات في الكشف عن الأسباب الداخلية لهذا الفعل أو ذاك ولهذا القرار أو ذاك وتوضيح ضرورة السلوك البطولي. ومن الضروري ، أيضاً ، الأخذ بالحسبان أن لكل عمر أبطاله والمحبين لديه. وفي الوقت الحاضر يمكن التأكيد أن الأفعال البطولية للأبطال الثوريين وأبطال الحرب الأهلية لن تثير الأطفال . غير أنه ثمة خصائص مميزة في تصوير هذه البطولة

التي توحد الأجيال ألا وهي السعي إلى عملية استكمال الإنسان والبشرية بأسرها وتحطيم كل العيوب والأحزان.

تبرز في دراستنا الحاجة الطفولية (10 ـ 14 سنه) إلى الحكايــة . فالحكايـة الواقعية ، من حيث طبيعتها ، يمكنها أن تلبي السعي الملموس نحو البحـث عـن الكمال . وتجذب الرومانسية الإنسان إلـى الاقـتراب مـن الكمـال . وهـذا ويمكـن رمي مثل هذه الاحتياجـات دون اهتمـام ولكـن يمكـن*، أيضـا تطويرهـا ودعمهـا وتعميقها.

ومن أبرز السمات التى تخص الحكايات الواقعية هي القدرة علـى الالتقـاء مـع أزمنـة مختلفـة واكتشـاف الرائـع داخـل العـادي ، وتحويـل السـري والغـامض والسحري إلى عالم معـروف ومفهـوم . وكـل هـذا مرتبـط بـالقدرة علـى الرؤيـة الشعرية الفنية.

لكل شعب ولكل عصر حكاياته وأما تطـور الحكايـة كجنـس أدبـي فهـو مرتبـط ارتباطاً لا ينفصم بالعمليات العامة لتطور الفن في فترة تاريخية ملموسة . فضلاً عن هذا تملك الحكاية خصوصية مميزة وإن تركيبها الفني طلـب للغايـة ومكـون من عناصر معينة إلى حد كبير ، وهي بسيطة وبدائية إلى حد ما.

بيد أن ثبات هذه العلامات والمواصفات لا تستثني ولا تنفي وجود تنوع داخلي كبير في الأجناس (داخل النوع) ـ حكاية ـ درامـا ، حكايـة ـ كوميديـا ، حكايـة فود فيل ، حكايات حول مسائل حياتية يومية وحكايات رومانسية ، هجائية الخ .

وكل هذا يعود إلى الحكاية المسرحية التى تشكل مادة غزيرة لدراسة مسألة فهم الطفل لنموذج معين من الموضوع ، الصراع وطرائف الكشف عن الطابع واستيعاب الشرطية المسرحية والحقيقة وكل ما هو خيالي وواقعي ، مخيف ومضحك.

إن الحكاية السحرية الحكيمة تساعد ، وعن طريق الممثلين المحترفين ، الأطفال كي ينظروا نظرة أعمق إلى روح الأبطال ويخمنوا ذاك المغزى الداخلي الكامن وراء تصرفاتهم الداخلية وما وراء النصوص ونوايا البطل وعدم تقويم الأهمية العلمية لهذه الشخصية أو تلك (ايجابية ، جيدة جداً ، باسلة ، سلبية ، سيئة ، أنانية الخ) بل ، أيضاً ، خصوصية هذه الشخصية أو تلك وسماتها الفردية . ويرى س . مارشاك أن قراء حتى مثل هذا العمر عندما " يتشربون بالحكاية ويعجبون بالقصص الأقرب إلى الحكاية من حيث التعبير عن الأفكار واستثنائية الأحداث والتغيير السريع فيها والانتصار الاكيد للخير على الشر. وإنها لاهة قوة تأثير المسرح المباشر على الأطفال إذ أن اختلاج المشاعر يمكنه أن يكون واسعاً بدءاً من انفجار التصفيق المتواصل والصحك المرح حتى الصمت المتوتر وتنهيدة الراحة والسخط الواجم.

إن اعداد الصغير لفهم الفن المسرحي هو قضية تخص الأساتذة والمربين والآباء ورجالات المسرح . ويتم النظر إلى تأثير المسرح والمسرحية في الأطفال ، في الأدب ، بصفته عملية كلية متكاملة ومعقدة من تفاعل المسرحية والعمل الأدبي المسرحي والمشاهد ـ الصغير . ومن هنا نستنتج أن قضية

اختيار الريبورتوار إنما تشكل أحد القضايا الحيوية في تربية الأطفال الجمالية عن طريق الفن المسرحي.

لمسرح الأطفال خصوصيته إذ لا معنى ولا مغزى من عرض " هاملت" أو "عطيل " للأطفال أو مثل عرض " المفتاح الذهبي " للتلاميذ . فهنا من الضروري الأخذ بعين الاعتبار خصائص الصغار العمرية والسيكولوجية ، وخضوعهم لتأثيرات معينة.

إن الطفل الصغير (ما قبل المدرسة) لا يزال غير قادر على الربط بين الهدف النهائي (الملاحظة والاستيعاب والادراك) وشخصية الحدث . فهو يتوجه إلى الجانب الجمالي من المواد ، وبصورة رئيسية عن طريق حب الاستطلاع والاهتمام المعرفي إذ في بداية المدرسة بالذات تتفتح لدى الطفل المؤهلات لإدراك الشكل في حالة من الوحدة مع المضمون . فالطفل يبدي المشاعر القوية الحسية بالكلمة والموسيقى واللون . وفي هذا العمر بالذات تبرز أهمية مسرح العرائس ودوره في تطوير الطفل الجمالي ، وهذا ما تدل عليه مراقبتنا.

يعتبر مسرح العرائس فناً تركيبياً . فهو يؤثر في المشاهدين الصغار من خلال مجموعة كاملة من الوسائل الفنية . وفي أثناء عرض المسرحية يتم ، أيضاً ، استخدام الكلمة الفنية ، والشخصية البصرية هي الدمية وهنا الديكور والموسيقى - الأغنية والمرافقة الموسيقية.

إن الإشراف الموجه على استيعاب الأطفال لمسرحيات العرائس قد فسح المجال للحصول على معلومات هامة . وإن أطفال ما دون المدرسة يتفرجون على مثل هذه المسرحيات باهتمام كبير . فهم يرون الوحوش التى يعرفونها ويفضلونها مثل جرو الدب والأرنب البري الصغير والمهر الصغير والكلب الصغير ، والتى بدأت التحرك والتكلم بحيث صارت على غاية من المتعة والجاذبية.

إن مسرح العرائس قريب من الصغار ما قبل المدرسة . فهم قد اعتادوا عليه في ألعابهم . ولهذا السبب " يدخل " الأطفال عالم المسرحية بسرعة إذ يجيبون عن أسئلة الدمى وينفذون المهام الموكولة ويقدمون النصائح ويحذرون من الخطر ويحاولون تقديم المساعدة إلى أبطال المسرحية . وإن غرابة المشهد تأسرهم وتنقلهم إلى عالم أسطورى مثير وبكلمة يبعث مسرح العرائس حالة من الفرحة الغامرةفي الصغار.

ولكن لا يمكن النظر إلى مسرح العرائس كتسلية لا أكثر . فالعرض العرائسي له أهمية تربوية أيضا إذ في هذا العمر بالذات يحتاج الصغار لرؤية أمثلة على الصداقة ونزعة الحب للعمل والخير.

هذا وتلتقي الدمية في مسرحيات " مسرح كييف " مثل " مغامرات بيف و " الخنوص تشوك " و " المفتاح الذهبي " وغيرها ، تلقي الضوء بصورة مفهومة للصغار ، على مواضيع الصداقة والعون المتبادل ، وحب العمل والسعي

لمساعدة الأصدقاء ، وفي الوقت نفسه تثير تصرفات الكسالى وعديمي اللباقة النفور والسلبية عند الصغار.

يسعى التلاميذ الصغار إلى النشاط الفنى الموجه والثمين في معناه . بيد أن اهتماماتهم تظل سطحية وآنية ومتبدلة بسرعة . إذ إن الطفل التلميذ الذي يستوعب هذه المسرحية أو تلك ، يلتفت ، قبل كل شئ نحو الحدث الجاري. وسرعان ما تنحصر معاناة التلميذ الصغير الانفعالية التأثيرية ، بالرضا أو عدم الرضا بصدد إستيعاب المشهد.

كانت مسرحية " فيني - بوخ وخلاص ، خلاص ، خلاص " قد تميزت بعناية مثيرة بمشاهدها الصغير . إنه عرض رائع للمسرحية وألبسة جميلة يرتديها الممثلون عليها رسوم ونماذج لألعاب لينة . وهنا كل شئ يتحرك ويجبر الطفل المشاهد على الضحك . لم تكن الشخوص غريبة على الأطفال إذ يعرفون كل شئ من خلال أفلام الكرتون والعرائس عن فيني - بوخ الجذاب . وحسب تعبير الوجه يمكن استنتاج أن الاوبرا - الحكاية قد جعلتهم مسرورين وفرحين.

تكمن خصوصية الفتى الصغير في ظهور الوعي الذاتي ، وفي آن معا الحاجة إلى التعبير والإفصاح عن الذات وتأكيد هذه الذات . فهذا الفتي الصغير قد أكتسب بعض المعارف وخبرة جمالية معينة وقدرة على تعميم ظواهر العالم المحيطة . ومن هنا ينبع واقع أنه يحاول بنجاح أكبر من الطفل ، النفاذ إلي مضمون المسرحية من وجهة نظر مقايسية . تبرز لدى هذا الفتي الاستقلالية في تقويم ظواهر الحياة وكذلك في الاختيار والانتقاء إن عمرا الفتى هو بداية

الانفتاح الذاتي . ويصبح التلميذ قادراً على طرح الهدف بتقويم المسرحية بصورة مستقلة.

وكما أظهرت الدراسة لريبورتوار مسارح الأطفال فإنه من الهام انتقاء المسرحيات التى تعكس على خشبة المسرح ، الحياة الفعلية ، وبالدرجة الأولى ظواهر العصر التي تثيرهم . وكلما كانت المسرحية أكثر عمقاً في عرض تداعيات الحياة يمكن لتأثيرها أن يكون أكبر في وعي المشاهد ومشاعره وأحاسيسه.

وقد أتاحت دراسة القضية المطروحة الاطلاع على تجربة هامة في عمل المركز الجمالي لدى وزارة التعليم الاوكرانية . ويكمن جوهرها في جذب الممثلين المحترفين إلى العمل في المدرسة مستخدمين ، في هذا الصدد الآلات الموسيقية وأوقات التمثيل.

وفي أثناء الدرس (وهذا فعلاً درس لأنه يتضمن عرضا للوظيفة البينية) يشعر الصغار أنهم متحررون من التعقيدات فالممثلون في الصف هم ضيوف مرغوب بهم ، لذا لا أهمية اطلاقاً لأعمار الصغار الذين يعملون معهم . ومن المهم أن الأستاذ يؤدي دور المقرظ للعمل الإبداعي ومشاركا فيه في آن واحد . ويتم تسجيل المسرحية ، بالتأكيد ، على كاسيت الفيديو مع الأخذ بالحسبان أن هذا الدرس يمكن تكراره ومناقشته وتحليله . ومن السابق لأوانه التحدث عن نتائج هذا العمل إلا أن الملاحظات الأولية تبين أن الاهتمام بالمسرح قد تنامي بشكل كبير لدى الأطفال.

تطلب البحث عن الطرق اللاحقة لدراسة قضية التطوير الفني الإبداعي للصغار عن طريق الفن المسرحي ، الاستيعاب نظرياً أيضاً لهذه القضية وكان قد ورد أعلاه أن المسائل النظرية في التطوير الفني الإبداعي للصغار من خلال الفن المسرحي في الكويت لا تزال في مرحلة التكون لذا توجهت إلى الخبرة العالمية في هذا المجال ، خبرة البلدان الاوربية ، وقبل كل شئ روسيا واوكرانيا فهنا وجدت مسائل نظرية عمل الاستوديوهات المسرحية الطفولية وتأثيرها في نمو الطفل الإبداعي ، تجسيدها في أعمال ف.ف.بيسبالوف وي.ي.لوبينسكي وت.ف.زافارسكايا و ن.ن.ساتس ون.ي.سوخوتسكايا و آ.ب.روزانوفا و ب.ج.ليخاتشوف ويو.م.روبينا ون.م.خروليوف و ن.ن.شيفيليوف و ف.آ.شيريايفا وغيرهم.

يدور الحديث في دراستنا حول تطوير الإبداع المسرحي الطفولى في أوقات الفراغ في ظل وجود مسرح هواة طفولي . هذا ومن الناحية الاصطلاحية كان متعارفاً عليه اطلاق تعبير " عمل الهواة " على الإبداع . لذا في تحليلنا للطروحات النظرية المذكورة أعلاه سنحاول تشريح مفهوم " مسرح الهواة" لاحقاً.

وفي مجال التربية الفنية ، وهذا ما يشير إليه الكثير من العلماء المتخصصين تثبتت ، منذ فترة بعيدة موضوعة أن الإبداع المسرحي الهاوى قد تعرض للتأثير الكامل من جانب المسرح المحترف . ولكن الإبداع المسرحي نفسه هو جزء مركب من الفن لذا إن المشاركة فيه تؤدي إلى التطوير الفني المعرفي والإبداعي الشامل.

إن مسرح الهواة الطفولي هو نوع من أنواع مسرح الهواة غير الاحترافي ويعمل بالتماثل معه . وتفترض تربية الأطفال الفنية الإبداعية من خلال مسرح الهواة ، بناء العملية التعليمية التربوية بصورة تتم فيها تنمية الصغار من كل الجوانب وبصورة شاملة تتعرض مسائل تربية الصغار الفنية ، وبصورة دائمة للدرس و التحليل من جانب علمي التربية والنفس . فمثلاً أعار ب.ج.ليخاتشوف اهتماماً مميزاً لخصوصية طرائف تعلم الفن في المدرسة .فهو يقول إن الشئ الرئيسي ليس ما يقوله الأستاذ ـ المشرف عن المؤلف ـ الكتاب بل ما يستطيع الطفل استيعابه بمساعدة الأستاذ (المشرف) والاحساس بهذا بنفسه . وهنا بالذات ، حسب رأي المختصين ، تقاطع الفن وعلم النفس وعلم التربية أي المفتاح لفك أسرار رفع مستوى الفعالية التربيوية لدراسة الفن في المدرسة (41) . ويولي المؤلف أهتماما خاصا بأهمية الالتقاط الأولى والفهم الأول والإطلاع الأول على المؤلف الفني أو إعادة الانتاج الإبداعي الأول في الوعي وفي تخيلات الشخصيات الفنية.

بالنسبة إلى مسرح الهواة يعتبر هذا الأمر اطلاعاً على الخط العام للمسرحية والسيناريو الخاص بها . ومن الضروري مقدماً جعل الصغار يشعرون بالاهتمام والاستعداد للإدراك والإحساس والإستيعاب بطريقة التحفيز ـ الانجذاب نحو المادة التاريخية وجمع الحقائق الخ . وهذه هي المرحلة الأولى في العمل على المؤلف الفني . ومن ثم يتناول المؤلف ثلاث مراحل في مجال إستيعاب الصغار للعمل الفني . ومرحلة الثانية تخص " العملية المنظمة إبداعياً للمعاناة الروحية النشيطة " والتي تتحقق في حالة الوحدة مع التعبير الذاتي . وهنا يتم انجاز المهام الإبداعية الأساسية الموجهة نحو استيعاب المضمون الفني . والمرحلة

الثالثة هي مرحلة الاستحواذ على الواقع الفني . وهذا يحدث بعد ظهور لوحة فنية معينة للحياة في وعي الطفل وتصبح ملحة للغاية ضرورة استيعابها وتحليلها . وإن نفاذ العمل الفني إلى عمق المضمون الفني المجازي إنما يضمن تكوين نظرات الطفل والمعرفة العميقة للحياة . وأخيراً ، المرحلة الرابعة وهي عملية الانتقال والولوج إلى الداخل عندما ينتقل كل ما إدركه الطفل وعاناه إلى الوضعية الروحية للفرد.

ومن المهم للغاية في الإبداع المسرحي الطفولي عمل التخيل . وقد أولى علماء النفس والتربية ل.س.فيغوتسكي و آ.ن.ليونتيف و آ.ب.اوسوف و يه.آ.فليرينا و ت.آ.ماركوفا وغيرهم الاهتمام الكبير بخصائص تطور التخيل الإبداعي . وقد بينوا أن ما يسمى الوظائف البشرية ذات الخصوصية ومن ضمنها التخيل الإبداعي ، تتحقق بواسطة طرائف المعرفة التي يلتقطها الطفل وبالتالي إن معالجتها نفسها تحمل منشأ اجتماعياً وتتكون تحت تأثير الدراسة والتربية.

يتضمن كتاب س.ف.ميخالكوف " المسرح لأجل الصغار" مبادئ مسرح الطفل الفنية ـ التربوية وطرق توضعها وتماثلاتها وتبايناتها وتمايزاتها عن المسرح المحترف .وهنا يتم تناول مسائل تنظيم العملية التعليمية ــ التربوية والقيام بعمل تربوى لتعليم الأطفال مبادئ الخشبة المسرحية والحديث المسرحي وتنمية الذاكرة والانتباه والاستيعاب المرحلي للمسرحية وبلوغ النتيجة النهائية وهي اخراج المسرحية.

يرى الكاتب المؤلف أن التوجه إلى الفن المسرحي الاحترافي الذي ينص على أن أعمال ك.س.ستانسلافسكي وم.س.شيبكين و يو.آ.زافادسكي و ج.آ.توفستونوغوف و ف.توبوركوف و ب.ف.شوكين و ف.باخونتوف و م.س.يرمولوفا وم.أو.كينبل هي الأساس المنهجي لتناول دراسة القضية ، إن هذا التوجه هو السمة المميزة الرئيسية لتفعيل مسارح الأطفال . وللعلم إن كتابات هؤلاء كلها مكرسة للصنعة الفنية المسرحية والتمثيلية.

وفي تاملاته عن آفاق العمل للهواة يحدد الباحث ب.ف.سابيجين الدور الهام لعلم التربية المسرحي بغض النظر عما إذا كان الحديث يدور حول اعداد المخرج لأجل المسرح المحترف أو الهاوي (43) . ويرى المؤلف أن هدف مثل هذه الطريقة التربوية هو تحديد الشئ الرئيسي . وهذا لا يخص مهام المعلم الاحترافية فحسب بل ، أيضا، المواقف الأخلاقية والجمالية أي تربية الشخصية الإبداعية والمبادئ الأخلاقية التي لا تنفصل عن المهام الاحترافية . وإن موضوعة ك.س.ستانسلافسكي حول أخلاقية العلاقات صحيحة وصائبة بالنسبة إلى المسرح غير المحترف ، أيضاً.

ينبغي علي قائد المجموعة المسرحية غير المحترفة أن يملك قدرات تربوية مميزة في مجال الفن المسرحي . ونحن نرى جوهر عمل ب.ف.سابيغين في هذه النقطة بالذات . ويؤكد المؤلف أن طبيعة عمل القائد ـ المشرف على المسرح الخاص بالهواة تفرض عليه متطلبات معقدة ، ومتناقضة في حالات غير قليلة . فمن جهة ، يجب عليه أن يتمتع بجاهزية مهنية كافية إذ هو يتعامل مع أطفال غير جاهزين .عدا هذا ، إن التجهيزات المادية والتكنيكية لمسرح

الهواة أضعف من تلك العائدة للمسرح المحترف وهي تتطلب عناية خاصة من جانب المنظم ـ المشرف.

إن مهام الفرقة المسرحية للهواة محددة في اعمال مؤلفين مثل ف.آ.رازومني و آ.آ. بارانوف و ف.ي.بلوتكين ، وهذا قيل كل شئ يخص التربية والتعليم عن طريق الارتباط بالفن المسرحي من جانب المشاركين على حد السواء.

إن كتاب ف.م.روجديستفينسكايا مكرس لقضايا العمل التطبيقي في مسرح الأطفال في ظل النادي . ويؤكد المؤلف أن أهمية الدراسة الجديدة لأسس الفن المسرحي التنفيذي إذ إن العمل التعليمي التربوي المطروح بصورة جديدة هو وحده الذي يساعد الصغار علي أدراك قوانين التصرف المباشر على الخشبة. ويرى ف.م.روجديستفينسكي أنه ثمة اهمية كبرى تحظى بها دروس الفن التنفيذي وإنها لمفيدة خاصة الدروس الارتجالية.

تتجسد الثمة الارتجالية في أن المشاركين يظهرون الفانتازيا والإبداع الارتجالي غير المحترف في أثناء اداء التمارين الارتجالية التلقائية العفوية. غير أن موضوع الدرس وخطته وبرنامجه ينبغي أن يكون مدروساً بتمعن من قبل المشرف . ويذكر المؤلف بحق أنه في هذا السياق من العملية التعليمية ـ التربوية تتجلى فرقة الطفال المسرحية بصورة ساطعة ومعبرة للغاية وتفوز في المسابقات والعروض المختلفة.

تتحدد ، أيضا النواقص الاكثر جلاء والتي تخص تنظيم العملية التعليمية ـ التربوية في الفرقة المسرحية الطفولية والتي تم وضعها نتيجة لدراسة وضعية العمل التعليمي الإبداعي في الفرق الفنية التي ظهرت في المسابقات بصورة باهتة ومتوسطة .

وقد اظهر التحليل أن الدروس في مثل هذه المجموعات الفنية تتحقق بصورة شكلية ودون نظام محدد ولا فهم دقيق لمراحل العمل وإن المشرفين على هذه المجموعات ـ الفرق لا يعملون علي رفع مستواهم التعليمي . إن العمل ضمن المجموعة . الفرقة ينحصر في أحسن الاحوال ، في التمارين ووضع الصوت كما توضع تمارين الليونة.

وفي الستينات ظهرت ثلاثة اتجاهات في تناول قضية تعليم التلاميذ مادة المسرح . وبالنسبة إلى الاتجاه الاول يجوز التوجه نحو التعليم الجدي لمبادئ المسرح ، والثاني نقدي إي الموقف النقدي وحتى السلبي من هذا العمل بسبب طابع المسرح غير الاحترافي . ويكمن جوهر الثالث في أنه قد تم الاعتراف بضرورة التعليم المسرحي للصغار جزئيا (45).

إن العمل التعليمي في المدرسة الاحترافية مثله مثل ما هو في فرقة الهواة ، موجه نحو الإعداد المتكامل للمشارك في إبداع الهواة . وفي عملية هذا الإعداد تتطور المشاعر والتخيلات والفانتازيا والذاكرة الانفعالية التأثرية والمؤهلات التفكيرية والجهاز الفيزيولوجي (الصوت ، الجسد) وامتلاك القدرة على العمل

، بنشاط وعضويا ، في ظروف خشبة المسرح واكتساب المعرف عن الفن المسرحي.

ولكن لن يكون كافيا الاكتفاء بهذه المهام ونحن نشاطر وجهة نظر هؤلاء الكتاب المؤلفين الذين يرون أنهم لا يمكن لنمو الجهاز النفسي ــ الفيزيولوجي ولا لامتلاك المبادئ والمعارف المسرحية ولا المعارف حول فن الممثل ان يقرب المشارك في الفرقة من الإبداع الذاتي . وان الكثير من المؤلفين يستنتجون ، بالاجماع أنه لا وجود لأية خصوصية مميزة في تطوير المعطيات الطبيعية عند الممثل والمؤهلات الإبداعية عند التلميذ . وإن هذا الاستنتاج هام لاجل المسار اللاحق لدراستنا.

وفي الوقت ذاته ثمة فوارق في الموقف من النتيجة النهائية للدراسة . وفي عملية تربية الممثل ، النتيجة هي الهامة ، وفي عملية الهاوي ، امتلاك أسس الفن التنفيذي . وإن درجة المهارة الاحترافية ليست بهذه الاهمية بالنسبة للهاوى لا سيما اذا كان هناك حاجز في وجدود معطيات نفسية فيزولوجية ضرورية برهنت آ.ب.يرشوفا في بحثها لاطروحة الدكتوراه ، وبصورة مقنعة ، على أستحالة تربية الطفل ، في الوقت الحاضر ، بمعزل عن دراسة أسس الفن المسرحي (القصد من ذلك التربية الفنية عن طريق المسرح) : " من أجل أن يؤدى عمل الحلقة المسرحية وظيفته التربوية من الضروري التقدم من المتعلمين بمطالب مثلما الحال في أثناء تعلم الفن التمثيلي الأحترافي ، وبطبع مع الأخذ بالحسبان أمكانات الفتيان الصغار والتباين في نسبة الموهبة بصدد

الجنس الفني ذي* العلاقة " (46). ورغم أنه ورد في عملها حديث عن الأولاد فإننا نرى أن مثل هذا التناول صائب بالنسبة إلى الأطفال أيضا.

إن انصار التربية الفنية الإبداعية " الحرة " كثيرون جدا بسبب انعدام المنهج الصارم لدراسة الإبداع المسرحي الفني في مسرح للهواة ولهذا السبب بالذات أستخلصت ف.م.روجديسيفسكايا الاستنتاج التالي : " بما يخص نشاط الهواة المسرحي ينبغي اعتبار مسألة وضع منهج يتيح الامكان للتعليم بصورة مربحة وفي صيغة جليه ، وهي القضية الأولى " (47) .

وبشكل عام ، يركز الكثير من الاختصاصيين علي تخلف النظرية عن التطبيق. وهم يرون أن السبب يعود إلى ذاك الظرف وهو أن المشتغلين في المسائل النظرية للتربية الجمالية هم عادة الأساتذة الذين يفكرون من مواقع تربوية بحته . وتظل مهام التربية الفنية المرتبطة بطبيعة الفن المسرحي ومسائل منهج تطور المؤهلات العامة والخاصة في عملية التقاط لغة المهارة التمثيلية ، تظل جانبا . وهنا من الضروري التقاط قصب السبق وادخال تطبيقات مسرح الأطفال في مجال التربية المسرحية التي صاغها ستانسلافسكي واتباعه ، هذه التربية الموجهة نحو ابراز خصوصية المشاركين وتطوير شخصيتهم.

ينبغي حل مسائل القاعدة المادية أيضا وفي المستوى المطلوب . وفي الحقيقة ، إن هذه المسألة في ظروف المدرسة تحل بصورة اكثر بساطه إذ ثمة صالة تمثيل دائمة في المدرسة مع قليل من الفرق والقاعات لأجل البروفات. وهنا

امكانات ، أيضا لاستخدام جزء من الصناديق المدرسية لشراء الملابس ومستلزمات المسرحيات.

وهكذا إن الشئ الرئيسي في عمل فرقة الأطفال المسرحية هو العمل التعليمي التربوي المدروس منهجين وغير الموجه نحو النتيجة (نوعية التمثيلية) بل إلى العملية الإبداعية نفسها والتطوير الإبداعي للصغار المشاركين ، وبالتالي إلى تكديس أمكانات المجتمع المقبل الفنية ـ الإبداعية.

ويرى الاختصاصيون في هذا النطاق التباين الآساسي بين عمل فرقة الهواة وعمل الفرقة أو مجموعة العمل المحترفة.

يعتبر العمل التعليمي الإبداعي الاحتياطي الآساسي لتنشيط الإبداع المسرحي الطفولي . فالعديد من المؤلفين ، يولون الاهتمام لمسائل العمل في التكنيك المسرحي آي معالجة الجهاز الصوتي وجهاز التجسيد الجسماني وكل أجزاء الكلام . وفقط القدرة علي امتلاك مهارة اللفظ والخبرة والجرس هو الذي يمكنه حسبما يؤكد كل من ز.ف. سافكوفا و آ. بتروفا ، أن يجعل الحديث (الكلام ، اللغة) موحيا وملهما : " إذا كان الممثل يلفظ الكلمات بشكل جيد أي كان الصوت يدوي بطلاقة ورخامة ونطق واضح وجلي مفهوم فإن المشاهد يسمعه جيدا. وإذا كان الممثل يفصح عن فكرته وهو يلحن ويمتلك " لحنا منطقيا " للكلام فإن المشاهد يفهمه بسهولة ، وإذا كان الجرس عنده دقيقا أي لديه جرس تنغيمي أو انفعالي وقدرة صوتية علي أن يكون " حاملا للمشاعر " فإن المشاهد يحس باللغة التمثيلية (حديث الممثل ويتفاعل معه وينشحن بمشاعر الفنان وأحاسيسه (48) .

ومن الجلي الواضح أنه من الضروري بالنسبة إلى مسرح الهواة الطفولي اطلاع المشاركين في الفرقة على خصائص التنغيم الكلامي في اللغة العربية وكذلك سمات بناء العبارة التنغيمية.

ثمة أهمية خاصة يحظى بها ريبرتوار . وقد تحدث ف.م. مولتاتولي عن الدور التربوي الكبير للفن الكلاسيكي على خشبة مسرح الهواة (49) . فهذا الفن ينقل من جيل إلى جيل ثروات الشعب الفنية وكنوزه ويعزز التعاقب المنطقي الذي يخص اللغة وأفضل التقاليد الثقافية والميل إلى الوسط الذي يعيش فيه وتاريخه وطبيعته وفنونه .كما أنه يوطد الوعي القومي الذاتي ، ويساعد ، في نهاية المطاف ، على تطوير مشاعر الحب العميقة تجاه البلاد.

يؤدي الإطلاع على الفنون والآداب الكلاسيكية الأجنبية إلى فهم الثقافات المشتركة ويطور الجانب الجمالي ، والروحي بالمعنى الواسع للكلمة مكتشفا القيم الثقافية العامة.

يتفق جميع المؤلفين على أن منهج ستانسلافسكي والتحليل الفعال والايتيودات هي أساس كل البروفات في أي عمل مسرحي . ويذكر مولتاتولي أن العرض خطر ويمكنه أن يؤدي الى الضغط والتقليد والمزاج السئ .

يولي مولتاتولي و ل.ف. ماكاريوف اهتماما خاصا بالكلمة والإيقاع ، والكلمة والليونة ، والكلمة والحركة بطريقة مسرحية . وإن القدرة على الإصغاء إلى الايقاع ةإلى لحن الشعر ، وبصورة أسرع إلى استيعاب الفعل لأن

ايقاع الشعر ، في هذه الحالة ، هو نفسه ايقاع التصرف . وإنها لمفيدة جدا لأجل تطوير مثل هذا الشعر ، المسرحية الشعرية . وقد كتب ستانسلافسكي" : فهم (الممثلون) حتى قبل بدء القراءة يدخلون في أمواج الحرارة الإيقاعية ويظلون فيها طوال الوقت وهم يسبحون . وهنا ليست القراءة وحدها بل الحركة والمنطق والإشعاع والمعاناة أيضا تتشبع ، طوال الوقت بتلك الأمواج التي تخص ذاك الإيقاع . وهي لاتغادرها أثناء الحديث ولا في للحظات الصمت ، والوقفات المنطقية والسيكولوجية ، وفي أثناء افعل وأثناء السكون..... وفقط في ظل مثل هذه الأوضاع تنشأ لدى العملية الداخلية للمعاناة ولدى التجسيد الكلامي الخارجي على حد سواء ، تنشأ في صيغة شعرية : وتيرة ــ ايقاعية عامة وتمازج كامل بين ماوراء النص والنص " (50) .

وانطلاقا من احتياجات التربية المسرحية ومن ض منها مايخص مسرح الهواة الطفولي تبرز في أعمال ستانسلافسكي أربعة قوانين (سنن) للفن المسرحي هي:

1 ـ الفعل الجسدي
2 ـ المعاناة
3 ـ الفعل العابر و المهمة الأعلى.
4 ـ صياغة الشخصية

يكشف ف.ي. بلوتكين عن الصلة المتبادلة والتأثير المتبادل بين النشاط المسرحي وتطور المؤهلات الإبداعية وذلك في كتابة " النشاط المسرحي للأولاد وقضية المؤهلات " (51) . ورغم أن المؤلف يتحدث عن الأولاد فإن الكثير

من أحكامه وموضوعاته يمكنها أن تكون مفيدة لدراستنا . فهو (بلوتكين) في استشهاده بأعمال علماء نفس معروفين مثل س.ل. روبنشتاين و ب.م. تبلوف و ت.ب. آرتيميفا ، يتجادل بصدر وجود مؤهلات تمثيلية خاصة عند الصغر المشاركين في مسرح الهواة . ومن الضروري حسب تعبير ستانسلافسكي المعروف ، امتلاك " وتركيب سبل من مؤهلات ابداعية عديدة بالارتباط مع الإرادة الإبداعية " ـ قوة الملاحظة وقابلية التشأثر والذاكرة والمزاج الحماس والفانتازيا والتخيل والفعل الداخلي والخارجي وإعادة التجسيد والذوق والفعل والاحساس بالإيقاعين الداخلي والخارجي والنزعة الموسيقية (البهية) والإخلاص والمباشرة زالامتلاك الذاتي وسرعة الخاطر والروح المسرحية وما إلى ذلك وكذلك بعض المعطيات مثل الصوت الجيد والعيون المعبرة والوجه والملامح وخطوط الجسد والليونة وما إلى ذلك (52) .

ولكن كل هذا من الصعب اكتشافه عند التلميذ المشارك في نشاط المسرح. وهنا نعود إلى مسألة الفوارق بين المسرحين الاحترافي وغير الاحترافي . وكما ورد أعلاه ثمة تناقض معين بين توجه العملية التعليمية بأسرها نحو الحصيلة النهائية وبين الهدف الاستراتيجي أي التوجه إلى تطوير الامكانات الفنية الإبداعية لدي المشاركين . ويمكن حل هذا التناقض عن طريق تطبيق عدة منطلقات متباينة في مجال تناول الإبداع الاحترافي وغير الاحترافي في المسرح .وينبغي أن يتجلى هذا الأمر في مقاييس متباينة . ويستخلص ف.ي. بلوتكين استنتاجات هامة بما يخص البنيان العملي التطبيقي لمجموع العملية التعليمية التربوية في الفرقة المسرحية الطفلية ومنها ضرورة تنظيم الدروس بشكل لاتكون فيه موضوعات المسائل التعليمية محصورة في المفهوم الضيق للنشاط

التمثيلي بل أوسع بكثير بحيث تدخل ، هنا ، قضايا الثقافة الجمالية والإبداع الفني ، والأخذ بالحسبان سمات الصغار العمرية بحيث يسمح هذا الأمر تفوق بعض الأقسام على أخرى ، وتناول اختيار المهام التعليمية ـ الإبداعية ، بحيث يعكس في تقرير مؤهلات كل مشارك واتباع مبدأ بذل الجهد الأقصى الممكن في التعليم ، وأخيرا ، إنه لهام للغاية انتقاء الريبورتوار بتلك الصورة بحيث تكون أهداف موتيفات الأبطال وتصرفاتهم متماثلة وقريبة من المثل العليا للعمر المعني بالأمر (53) .

تشكل سمات مسرح الهواة الإجتماعية ـــ السيكولوجية جانبا أيضا من الجوانب التي تؤثر تأثيرا هاما في وضعية قضية تطوير مسارح الأطفال والتطوير الفني ـ الإبداعي لتلاميذ . والأمر ، هنا يتناول تأثير الإبداع الفني في تكوين عدد من المؤشرات السيكولوجيه للشخصية الإبداعية ، مثلا القدرة على الارتجال والعدوى (الغوص بالإبداع) والذوق الفني والنزعة الاجتماعية والقدرة على تحليل الظروف الحياتية (المجموع 21 سمة) وكذلك التعامل في ظروف النشاط الإبداعي (54) .

يفرز آ.آ. زوباتكين وظيفتين أساسيتين مترابطتين فيما بينهما : الجمالية التربوية والفنية ـــ الاستعراضية . ويرى المؤلف الدور المميز لخصوصية الإشراف الإخراجي على مسرح الهواة ، ضمن أطر النظام الفاعل إذ إن تربية الفنان تقوم على ابداع مسرحية فنية ـ تربية المعلم . وإنه لهام للغاية الجزء الأول وهو تربية الفنان نظرا لأن النقص في التقويم يؤدي إلى تحقيق الجزئين الثاني والثالث على مستوى منخفض أكثر نوعيا (55) .

ومن خلال جمع العرض التحليلي المطروح أعلاه يمكن القيام ببعض التعميمات ـ الاستنتاجات التي لها أهمية منهجية بالنسبة إلى مسار البحث اللاحق وبالذات:

ـ مسرح الهواة الطفولي هو نوع من أنواع المسرح غير الاحترافي أو مسرح الهواة

ـ لهذا " المسرح وبالمقارنة مع المحترف عدة سمات عامة ومميزة تبتدى بسطوع في طرح الأهداف الاستراتيجية للعمل التعليمي التربوي والتعليمي الإبداعي.

ـ ليست المهمة الرئيسية في عمل المسرح غير الاحترافي (للهواة) والذي يعتبر مسرح الهواة الطفولي أحد أنواعه ، هي التوجه نحو نتيجة العمل (المسرحية) بل نحو تطوير قوى المشاركين الإبداعية مما يتطلب مستوى رفيعا من العمل الفني ـ التربوي من جانب المشرف ومنطلقات مهنتة محترفة.

ـ من الضروري ، عند طرح العملية التعليمية التربوية في مسرح الكويت الطفولي للهواة ، الأخذ بعين الاعتبار اعمار المشتركين ، وأما في أثناء انتقاء المهام التعليمية الإبداعية والتمارين فينبغي الأخذ بالحسبان ، أيضاً خصائص اللغة القومية واللحن وتركيب الحديث (الكلام) التنغيمي والليونة وايقاعات الحركة وكذلك بلوغ الفن المسرحي العالمي والتربية المسرحية والتي اجتازت طريقاً محدداً من التطور في نهاية القرن العشرين.



الفصل الثاني

تربية التلاميذ الصغار الفنية ـ الجمالية عن طريق مسرح الهواة للأطفال بصفته عملية تنظيمية تربوياً وأكاديمياً.

1- تثبيت العمل التجريبي الخاص بتطوير التلاميذ الصغار الفني - الابداعي عن طريق الفن المسرحي.

تفيد الفرضية أن العمل التجريبي ومنهجه كان قد تم تكوينه وصياغته على أساس أهداف الباحث ومهامه . وإن مثل هذا العمل كان قد استند ، منهجياً إلى أحكام وأستنتاجات مجموعة العلوم الخاصة بالإنسان والفن كشكل لتجسيد الواقع ومنها الفلسفة وعلم التربية وعلم الجمال وعلم النفس وعلمالتربية المسرحية والثقافية . وصار فهم التنمية الفنية الإبداعية كجزء مكون من التربية الجمالية الشاملة هو الأساس النظري لوضع الدراسة المطلوبة . وفي أخذنا بعين الاعتبار ذاك العامل وهو أن التربية الجمالية ، في الأونة الأخيرة ، أخذت تكتسب سمات الأصالة القومية فإن تنظيم عملية التربية الجمالية ممكنة فقط بعد الأخذ بالحسبان خصوصية المنطقة.

هذا وتغتني نظرية التربية الجمالية ، في الوقت الحاضر اغتناء كبيراً وتعكس الصلة المتبادلة بين علم التربية والفن والإبداع الفني وتفعيل المجال العام للتربية الفنية بأقسامها . وتصبح التربية الجمالية في عملية تطوير المؤهلات الفنية الشكل الأساسي للممارسة الفنية ـ التربوية التطبيقية . ويتحقق تكوين المثل العليا الجمالية والأذواق والاحتياجات بصورة أكثر فعالية في ظل ادماج

ذات التربية في ممارسات الإبداع الفني . وللعلم إن أحكام نظرية التربية الجمالية الأساسية وتأثيراتها في تكوين الشخصية المتطورة والنامية من جميع الجوانب والوجوه ، والمتضمنة في أعمال وكتابات آ.ج.كوستيوك ويه.ف.كفيتكوفسكي و ب.ت.ليخاتشوف و ب.س.ميلاخ و س.خ.رابوبورت و ف.آ.ليفين و ف.آ.رازومني ، قد تم ادراجها في صلب البحث.

قام العمل التجريبي على أساس الأخذ بالحسبان السمات السيكولوجية والفيزيولوجية لتطوير خصائص الطفل النفسية ، ومن ضمنها عمليات الإدراك في فترة العمر المدرسي الصغير (راجع القسم الثاني من الفصل الأول) وخصوصية تكوين المؤهلات العامة والخاصة وإعادة بناء آليات الإدراك ب.ج.أنانيف و ل.س.فيغوتسكي و س.ل.روبنشتاين وغيرهم.

ويشكل عمر التلميذ فترة هامة ومتميزة في تطوير الطفل والتي تؤثر في التكوين اللاحق لمؤهلاته الجسدية والعقلية والفنية . ومن خائص التلاميذ الصغار السيكولوجية النموذجية : الليونة والإحساس المرهف بالنظام العصبي بمجموعه والجالسة الانفعالية التأثرية وصورة التفكير وهذا كله يخلف ظروفا موائمة لتطوير الموقف الجمالي من العالم المحيط . وقد برهن عالم التربية الاوكراني البارز ف.أ. سوفوملينسكي من خلال عمله مع الأطفال ، وبصورة مقنعة أنه لايوجد أي مجال مهما اتسعت أبعاده للتربية الجمالية في الصفوف المتقدمة يمكنه أن يكون قادرا على تعويض مافات في العمر المبكر.

فالمدرسة ملزمة منذ الأيام الأولى من التعليم غرس الميل في الأطفال نحو الجميل وتطوير الإدراك الفني المجازي للعالم عندهم والقدرة الإبداعة على أن يروا ويصغوا ويحسوا ويذكروا ويراقبوا ويتخيلوا.

يمكن الكشف عن امكانات المسرح التربوية فقط انطلاقا من خصوصيته. وإن توضيح فرادة هذا النوع من الفن يتيح المجال لقصور كيف تجري العملية المعقدة لتأثيره الأخلاقي الجمالي والتأثير في تكوين نظرات الأولاد وتقديراتهم الجمالية.

لاتزال دراسات العلماء قليلة في مجال دراسة موقف الأولاد الصغار من مختلف أنواع الفن وما يفضلونه في هذا الصدد . بيد أن نتائج الأبحاث والدراسات الأجنبية تتيح المجال لافتراض وجود ميل معين عند التلاميذ الصغار نحو عكس الحياة على الخشبة أي نحو المسرح بصورة لها خصوصيته(57).

هذا ويشير ، مثلا الكاتب الروسي ف. كافيرين في ملحوظاته الذاتية ، إلى الدور الرئيسي للقراءة الطفلية " المسرح لأجل الذات " أي الميل الطبيعي إلى اللعب المسرحي الذي يتجلي بصفته ميلا متواترا لتحويل الذات إلى ذات الآخرين (58)

ويسمح مثل هذا الميل الطبيعي عند التلاميذ الصغار نحو الفعل المسرحي باستخلاص استنتاج تمهيدي حول الامكانات التربوية الكبيرة التي يحظى بها الإبداع المسرحي الطفولي لتكوين ثقافية مواطن المستقبل الأخلاقية ـ الجمالية.

وكما بينت الخبرة العالمية ، فإن جمهور الأطفال الأساسي يبدأ التواصل مع المسرح سوية مع الدخول إلى المدرسة . ولهذا السبب بالذات . إن المدرسة ، في دراستنا هذه ، محددة بالعامل الأساسي المؤهل لتنظيم العملية الفنية ـ التربوية خارج الدرس.

تحظى الكتابات في مجالي التربية والجمال والتي تكشف عن أهمية نظرية التربية الجمالية كطريقة لإتساق الفرد واضفاء الصفة السوسيولوجية عليه ، تحظى بأهمية منهجية بالنسبة لتبويب وترتيب البحث ، ومنها أعمال آ.س. ماكارينكر و ف.آ. سوخوملينسكي و يو.او. فوخت ـ بابوشكين و م.س. كوهات وغيرهم.

هذا وقد تضمن الأحكام النظرية حول القوة الإبداعية العظمى للفن المسرحي ومبادئ علم التربية المسرحية التي بحثت في أعمال ستانسلافسكي ، تضمنت في أساس معالجة البرنامج التجريبي وصياغته.

تحتاج دراسة التربية كمنظومة منظمة للتأثير الفني ـ التربوي ، إلى الاعتماد على مفهوم المنطق المنهجي المنتظم . وفي الوقت الحاضر يمثل هذا المنطق اتجاها في دراسة المنظومات المعقدة ـ الموضوع . ومن قضايا هذا الإتجاه: تفعيل الكل المتكامل وقوانين تطور هذا الكل وموقف الظاهرة من منظومة النوع وعلاقة الظاهرة مع المنظومات الأخرى وتفاعل الظاهرة مع العالم الخارجي . (59)

أسهم كل من ب.ك. أنوفين وف.ج. أفاناسيسف و ب.ف. لوموف و ف.ب. كوزمين و ك.ك. بلاتونوف و ف.ن. سادوفسكي و ف.س. تيوختين وغيرهم ، أسهموا مساهمة ناجحة في صياغة المنطلق التنظيمي المنهجي . وفي السنوات الأخيرة احتل المنطق التنظيمي موضعا هاما في الدراسات التربوية . ويعزي عدد من العلماء (ن.ف.كوزمينا ، ت.أ. ايليا وغيرهما ، يعزون المنظومات التربوية إلى المنظمات المعقدة ويكشفون فيها عن علامات مثل الكلانية والصلة المتبادلة مع الوسط الخارجي . وتري ن.ف. كوزمينا أن للمنظومة التربوية عدد من الأجزاء المركبة المترابطة فيما بينها والخاصة لأهداف التربية وتعليم الأولاد والكبار (60) .

تتناول منظومة التربية الفنية ـ الإبداعية للتلاميذ الصغار في الكويت ، في مفهومنا ، تتناول المنطق المتكامل لدراسة مختلف أنواع الفن ، هذا المنطق الذي يكمن في أساس نظريات التربية الجمالية الحديثة . وتتضمن مثل هذه المنظومة ، العناصر التالية.

ـ صياغة برنامج متكامل للتنمية الفنية ـ الإبداعية للتلاميذ الصغار بواسطة الفن المسحي ويتضمن مثل هذا البرنامج منهج العمل الخاص بالتطوير الفن ـ الإبداعي للتلاميذ الصغار في الحلقة المسرحية ويتناول ، أيضا ، المشاركة النشيطة والموجهة في هذا العمل في جميع مراحل المؤسسات والهيئات التربوية ـ الأسرة والمدرسة ومنظومة المسارح والمنشآت الثقافية ووزارة الإعلام.

ـ اعداد الصغار للعمل الفني ـ الإبداعي في ظروف البيت والقيام بتدقيق اختياري ، لهذه الغاية ، لندوة خاصة بالآباء.

ـ تطبيق المنطق الفردي ـ المتمايز وتشخيص المؤهلات الفنية ـ الإبداعية والمواصفات الشخصية وابراز تشخيص المجموعات على أساس المعطيات.

ـ تنظيم العمل الخاص بتطوير الوعي الفني الجمالي وادراك العمل المسرحي المعروض وفهمه واستيعابه . ويعتبر مستوى فهم العمل الفني في علم التربية العلامة الأكثر أهمية على الثقافة الجمالية.

ـ تنظيم مبادئ الدروس الفنية الإبداعية لتلاميذ الصف الأول ـ الرابع في مسرح الهواة للأطفال.

ـ وضع التوصيات التنظيمية ـ المنهجية الخاصة بالمؤسسات المشرفة على العمل كوزارة الإعلام الكويتية والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب المختص بمسائل تربية الشبيبة والصغار الفنية الإبداعية والجمالية.

تمت الاستفادة ، في هذه الدراسة ، وعلى نطاق واسع ، من ، المبادئ المنتشرة في الدراسات التربوية (أ.ن. ليونيتف) . وبهذه الصيغة بالذات يدرس الجوهر النشيط للتربية ، الجمالية عن طريق الإبداع الفني في أوقات الفراغ كل من د.س. كارغين و آ. يا. ميخايلوفا و يو.ي. روبينا و ل.ك. بيلي و لو.م. سيماشكو و س.ي. ايكوننيكوفا وغيرهم . وأتاحت هذه المبادئ (المنطلقات)

المجال لتفسير النشاط ان الفن الإبداعي في مسرح الأطفال كنوع من أنواع النشاط المعرفي . وهذا قد انعكس في الدراسة كمؤشر على ديناميكية مثل هذا النشاط أي النشاط الفني الإبداعي للتلاميذ الصغار.

وبالنسبة إلى هيكل العام للدراسة وتحديد مهام العمل الاختياري فإنه لهام الاستنتاج الذي توصل إليه الباحث ل.ك. بيلي بأنه من الضروري لأجل الحل الناجح للقضية من الضروري استكمال العوامل مثل العوامل الموضوعية (الشروط الاجتماعية ـــ التربوية) لتربية الأطفال الجمالية عن طريق الإبداع المسرحي غير الاحترافي ، والعوامل الذاتية (مستوى الثقافة الجمالية لدى المشاركين ومؤهلاتهم الفنية ـــ الإبداعية) للشروط والظروف الاجتماعية ـــ التربوية تركيب متعدد المستويات ومضمون وحجم . وهي تفعل فعلها على نطاق المجتمع بأسره من ناحية انجاح التربيةالجمالية وتتأسس على مستوى معين من العلاقات الاجتماعية ـ الجمالية وعلى المستوى الأول هي شروط ذات طابع اقتصادي وحقوقي وثقافي وتعليمي وتنظيمي والمستوى الثاني هي شروط ذات خصوصيات مميزة منها تطوير مؤسسات الثقافة والكوادر والضمانات والمستلزمات العلمية ـــ المنهجية والريبورتوارية . والمستوى الثالث هو مستوى الوسط الفني وحياة الإنسان الفنية . وهناك مستوى الوعي الفني الجمالي والنشاط الفني الجمالي ، والخامس هو خلق الظرف التربوي والجمالي التربوي (61)

يكتسب هيكل الشروط الاجتماعية ـ التربوية لإدراك الصغار الفنية الجمالية ، خصائص اقليمية سواء في سياق الثقافة العربية العامة أو في منطقة الخليج العربي ، وفي المجال الثقافي للكويت المستقلة.

صار أخذ مبادئ العلوم التربوية الحديثة بالحسبان هو الأساس المنهجي لوضع الدراسة . ومن هذه المبادئ : مبدأ نشاط التعلم وإستيعابه (ب.ب. يسيبوف و م.آ. دانيلوف) ومبدأ ماهو في المتناول والامكان والقدرة (ل.ف. زانكوف و د.ب. ايلكونين و ف.ف. دافيدوف) ومبدأ الأخذ بالحسبان امكانات المتعلمين العمرية والفروق الفردية (مبدأ افرادية التعلم) ــ ب.ج. أنانيف و ب.م. تيبلوف.

تدرس العلوم التربوية قضية اضفاء الفرادة في سياق مهام التعلم العام والتربية والتطور (آ.آ. كيرسانوف و يه.س. رابونسكي و ي.ايه. اونت وغيرهم) انطلاقا من الأخذ بالحسبان خصائص المتعلمين الفردية . وفي العديد من الدراسات التربوية تلاحظ الصلة المتبادلة الوثيقة بين شكلي التعلم الفردي والجماعي ومفاهيم " الفرد " و " الإبداع " فالتلميذ ، هنا يبرز بصفته ذاتا للنشاط بحيث تصبح هذه الذات مبدعة وخالقى نفسها انطلاقا من الوظيفة التوجيهية للمجال التحريكي والدور الحاسم للعمل الإخراجي (ف. دافيدوف و ي.لينغارت و ف. اوكون و م.سكاتكين و د.ايلكونين وغيرهم) .

ومن الناحية التاريخية يولى اهتمام كبير بقضية افرادية التعلم ، في كتابات آ. ديستيرفيرغ و م. دراغومانوف و ج. ديوي و ي. بيستالوتسي وجان جاك

روسو و ج. سكوفورودا و ي. فرانكو وغيرهم . وإن نظرية المنطلق الإفرادي منذ فترات بعيدة مرتبط بأفكار حرية الاختيار وطبيعة الطفل المتفرد في ذاته والذي لامثيل له.

أولى تربويو الماضي العرب أيضا الاهتمام بقضية المنطق الإفرادي ومنهم ، مثلا الجاحظ في كتابه " الحيوان " والطبري في " مجموعة التفاسير " (62) . وكان وجود طبيعة خاصة بكل طفل على حدة قد فهمه مفكر الشرق القديم الفذ ابن سينا الذي أكد أن على مرشد الطفل أن يعرف أن الولد لايمكنه استيعاب أية حرفة أو مهنة بل تلك التي تتلاءم مع طبيعته . فإذا كان من السهل عليه التقاط الفنون الجميلة فأنه ينبغي انتقاء الأدب أو تلك الحرفة الأكثر مهارة ونبلا . ونحن نري أن أحد الأطفال يبدي ميلا كبيرا نحو البلاغة وآخر نحو النحو والصرف لذا ينبغي على المربى عند انتقاء الصنعة لأجل الأطفال ، أن يأخذ بالحسبان طبيعة الطفل ويدرس مؤهلاته الفطرية وسماته النفسية بدقة ، وانطلاقا من هذا عليه أن ينتقي الأشغال المحددة بالنسبة إليه.

كما أشير أعلاه ، فإن تنظيم العملية الفنية الإبداعية تتطلب الأخذ بالحسبان العوامل الموضوعية والذاتية للمشاركة الآنية للذات (المعلم ــ المخرج) وذات التعلم (التلميذ ، وفي حالتنا ، المشارك في مسرح الهواة الطفولي) . لذا صارت الأساس في دراستنا مبادئ ما يسمى " بأساتذة التعاون " الذين زادت شهرتهم في الأونة الأخيرة . وتمثل هذه العملية رؤية لأهداف الحياة الاجتماعية في اضفاء صفة الاكتمال على الإنسان وتحديد هذه الحياة بقيمة اجتماعية سامية واحترام خصوصية الإنسان وفرادته وحقوقه وحرياته والمواقف من المربييع

صنعة ذات التطور الذاي وتبيان كل خصائصة الجوهرية والاعتماد في التربية على مجموع المعارف عن الإنسان وعلى العملية الطبيعية لتطوير الذات وعلى معرفته للسنن التي تخصه.

تتناول عملية اضفاء الأنسنة ، مسألة تعاون المربي والخاضع للتوجيه وابداعها والاحترام المتبادل فيما بينهما والاثراء المتبادل بالقيم الروحية(63) وهذا كله إنما يعني بناء الفرد ــ الشخصية على أساس وطني مع الأخذ بالحسبان منجزات التاريخ القومي والثقافة القومية والتقاليد والعادات والطقوس الوطنية والإبداع الفني للشعب . وإن مثل هذه المبادئ قد بحثت بالتفصيل في أعمال شخصيات بارزة في علوم التربية الاوكرانية ومنهم ت.ج. شيفيشيكو و ج.س. سكوفورودا و ك.د. اوشينسكي و آ.س. ماكارينكو و ف.س. سوخوملينسكي الخ.

احتاج وضع منهج للعمل التجريبي الاختياري التمعن في تلك العمليات الإبداعية التي تخص مسرح الكويت في الوقت الحاضر . ولهذه الغاية تمت دراسة ريبورتود مختلف المسارح وتوجهاتها حسب أجناسها وأنواعها كما تم التحليل الكامل للنشر في الصحافة الدورية في مجال النقد المسرحي وعلم المسرح في الكويت وجرت ، أيضا ، أحاديث ومقابلات مع شخصيات مسرحية عديدة في البلاد من مخرجين وممثلين ومؤلفي نصوص (كتاب مسرحيين) ونقاد مسرح.

وتجلى ، بشكل عام ، قلق عميق لدى شخصيات الثقافة والفن من حالة المسرح الاحترافي واللا احترافي في الكويت . فالناقد سمير فريد في مناقشته الطرق الكفيلة بإنشاء فن مسرحي في الخليج ، يشير إلى المستوى الرفيع للثقافة المسرحية العربية التي نضج المسرح الكويتي في داخلها . هذا وقد تحقق تشكل ثقافة الشرق العربي تاريخياً (مصر وسورية ولبنان وتونس وبلدان أخرى) تحت تأثير الثقافات الأوروبيه ، اليونانية والإيطالية وغيرهما . وكان هذا التفاعل قد ثبت خصائص تطور المسرح . وقد ظهر المسرح العربي في أواسط القرن التاسع عشر وأخذ يتطور بنجاح في الطريق نحو تحويل العديد من منجزات المسرح العالمي في الفضاء الثقافي القومي (64) .

هذا وقد ترك العدوان العراقي وعواقبة تأثيره السلبي على هذه العملية . فهو قد جلب الأحزان والمصائب والخراب للشعب الكويتي وهلاك الوسط المحيط فكانت الحرب سبباً لقفزة حادة إلي الوراء . هذا ما أكده محمد مبارك بلال عميد المعهد المسرحي في مقابلة أجريت معه . وتطغى موضوعات الحرب ومشاهد العنف والقسوة والقرصنة والسلب والنهب وصور الجنود الغزاة الأفظاظ والأسرى وضحايا الحرب . وكل هذا يبعد البشر عن الفن الحقيقي وعن مجال التحضر . لذا إن الشعب الكويتي يحتاج إلى مسرح جديد ينبغي أن يكون وسطا بين المسرح القديم ومسرح المهرجانات . ويقصد محمد مبارك بلال بمسرح المهرجانات ذاك المستوى الرفيع من أفضل أعمال الكويت المسرحية وتلك المعروضه في المسابقات والمهرجانات العالمية.

يرى عميد المعهد العالي أن طريق بلوغ مثل هذا المستوى إنما يكمن في رفع مستوى الإعداد المهني وتعزيز صلات المعهد العملية مع المسرح وطرح مصالح النزعة الإنسانية والإبداع وتربية المشاهد الفنية ـ الجمالية إلى المقام الأول.

وأظهرت الأحاديث مع ممثلي مؤسسات الدولة القيادية أنهم ، هنا ، أيضا ، يدركون صعوبة الوضع الناشئ في سارح الكويت . وهكذا ، اعترف الاستاذ خالد عبد اللطيف رمضان رئيس المسارح لدى وزارة الإعلام في مقابلة أجريت معه أن المسرح بعد عدوان العراق قد هبط مستواه لدرجة أن العمل الإخراجي قد توقف ولم نجد مسرحية لتقديمها في المهرجان الدولي الخامس للمسرح التجريبي في القاهرة . ويحذر خالد رمضان الذي له خبرة كبيرة في العمل المسرحي وكاختصاصي في هذا المجال ، يحذر من ادخال الأشكال المبسطة للألعاب واختيار الريبورتوار حسب النموذج الغربي . إن فنانينا من كتاب مسرح ومخرجين من الذين أحرزوا نجاحات معينة في الفن المسرحي كانوا دوما يتوجهون إلى التراث الثقافي العربي حسبما أكده خالد رمضان . وهذا إنهلمن المهم موقف المخرج وتركيز الاهتمام بالتراث الأدبي الكلاسيكي . ومن هؤلاء المخرجين والمسرحيين توفيق الحكيم ويوسف ادريس وسعد الله ونوس والفريد فرج وغيرهم . ومن هذه المسارح مسرح الحكواتي ومسرح الفوانيس ومسرح العيد ومسرح السرادق . ومما يوحد هذه المسارح أنهم كانوا يستخدمون في أعمالهم المسرحية الإخراجية عناصر الإبداع الشعبي ويعتمدون على تقاليد العروض الجماهيرية الممسرحة . وثمة كتاب من فترة أحداث مثل محفوظ عبد الرحمن وعز الدين مدني من الذين حاولوا تحويل مسرحياتهم إلى

سهرة احتفالية . وكانوا يستفيدون من عناصر الفولكلور العربي من شعر وموسيقي وغناء ورقص . ويقول خالد رمضان إن التوجه إلى التقاليد الشعبية يساعد على الالتفاف حول الرقابة والوقوف (ليس دوما) ضد تأثيرات الغرب الإيجابية.

ويتحدث الممثلان حسن رجب وغانم الصالح والمخرجان فؤاد الشطي ولويس جوفيه والناقدة المسرحية انتصار الحداد عن ضعف السياسة الريبورتوارية للمسارح وهم يرون سبب ذلك في الفن الدرامي الضعيف للأعمال الإخراجية ، وفي تخلف النص الأدبي الجيد ، وفي محدودية الدائرة من قبل هؤلاء الذين لايسمحون بالخروج عن الأطر المعتادة والمتعارف عليها . وتظل قضايا المخدرات والإثراء وشراء الخطيبة ونظام الحماية ، تظل كلها " خارج القانون وإنه لذو دلالة ، في هذا السياق ، الحديث مع مخرج مسرح " كارتل " لويس جوفيه والذي أجرته الكاتبة والمنتجة والمشرفة نصيرة مسرح الأطفال في الكويت عواطف البدر والمنشور في إحدى صحف الكويت المركزية . يرى لويس جوفيه أن المسرح المتحضر بغض النظر عن البلد الذي يتواجد فيه ، يعتبر مؤشراً على الثقافة الواعية لهذه البلد . فما هو الشئ الرئيسي ، برأي المخرج ، في السيناريوهات المسرحية والنصوص الأدبية التي كانت كامنة في أساسها ؟ يقول لويس جوفيه : " الشئ الأكثر جوهرية غير مرتبط بالنحو والصرف وفن الحديث والكلام بل هو مرتبط بالمشاعر والأحاسيس والانفعالات التي بلورها الشاعر في لماته عند ما كتبها وهي ،بعد هذا يمكنها أن تثير القلب والمشاعر وتحرك ذاك الذي يصغي إليها . فالجملة أو بيت الشعر في المسرح هو ، قبل كل شئ ، وضعية يسيطر بلوغها على الجميع وهي الذروة التي تأمر

الممثل ا، يصل إليها فقط من خلال انفعالاته وأحاسيسه التي تجبره على لفظ بيتي شعر بهذا الكمال الذي كتبا فيه وليس بمساعدة من الإضافات الارتجالية التي تبعد عن النص الأصلي وتثير الضحك والاشمئزاز وهذه هي سمات المسرح الأساسية في أيامنا هذه ' (65) .

إن دراسة القضية قد ساعدتنا علي تفهم ما يريد قوله لويس جوفيه إذ إن الجذور التاريخية لتكون الثقافات الغربية والشرقية تملك عددا من الفوارق الجوهري لا سيما في مسائل الفن المسرحي . فهذا في الشرق الأوسط ، في بلاد البدو العريقة لم تتكون تقاليد ادخال الروح السيكولوجية الدقيقة في الشخصيات المسرحية أي ما يتسم به مسرح سوفوكليس وشكسبير وتتسم تقاليد الفن المسرحي العربى بالجماهيرية والشعبية والغنائيات والرقصات والتلوينات والبراقش.

تقدم تقاليد ألعاب الجماعة التي تخص مسرح الكويت خدمة سيئة لتطور فردية الممثل . ومن جهة أخرى ، إن حقيقة أن المسرح في الكويت هو مسرح خاص في الأساس ، إنما يساهم في اضفاء الصغة التجارية على المسرح أي تفضيل الأغراض التجارية على الفنية الإبداعية . ولهذا السبب بالذات غالبا ما يبتعد الممثل ، بما يخدم المشاهد ، عن نص السيناريو ويدخل النكات والأغاني المنخفضة المستوى رغبة منه بارضاء أذواق الجمهور . وتؤكد عواطف البدر، بقلق ، أنه لشئ سلبي للغاية ذاك المنطق الذي يتجلى في مسرحيات الأطفال إذ إن لايساهم ، اطلاقا ، في بناء ثقافة الأطفال والأولاد الجمالية (66) . وإنه

لضروري العمل الموجه لصياغة مقايس تخص انتقاء السيناريو ، ومقاييس لتقويم الإخراج المسرحي.

إن الكثير من الشخصيات المسرحية التقدمية يفهمون دور المسرح ويدركونه في مجال تطوير المجتمع وعكس قضاياه . ويذكر الممثل والمخرج حسن رجب أن تطور المسرح في الكويت يشغل موضعا مركزيا في حياة البلاد المسرحية (أى بلدان الخليج) هذا وتظهر علي خشبة المسرح الكويتي أعمال تافهة ويبررها أصحابها انطلاقا أو بحجة أن الجمهور يريدها . وإن الواقع الفعلي يظهر أن الركض وراء النقود يعيق تحقيق المستوي الضروري لأجل العمل المسرحي الجدي والذي يمثل رسالة الفن الإنسانية السامية إلى البشر " (67) .

يسجل خالد عبد اللطيف نجاحات المسرح التجاري في تعريفه ودراسته لطبيعة المشاهدين وأذواقهم ويطرح مسألة ضرورة الموقف المتباين من قضية البحث عن لغة عامة للتوجه المسرحي ، اللغة المناسبة لمختلف فئات المتفرجين ويطرح المؤلف ، بحق ، مسألة ضرورة اجراء دراسة للجمهور المسرحي من وجهة النظر الموضوعية والعلمية بغية دراسة الخصائص الثقافية والسيكولوجية والاجتماعية للجمهور والأذواق المسرحية.

فضلا عن هذا لم نجد في علم التربية المسرحية للتطور في الكويت (الحديث يتناول المقابلة مع أساتذة المعهد العالي للمسرح) ولا في الأدبيات المسرحية أي طرح لمسألة ضرورة تطوير ثقافة استيعاب الفن المسرحي وادراكه ووعيه عند الأطفال . ينبغي التنويه إلى أنه تتطور ، بنجاح قضايا تكوين توجهات الفرد

القيمية وتطور ثقافة الوعي الفني في الأدبيات الفنية والسيكولوجية والتربوية. الأجنبيــة (ف.ن. دميتريفســكي و آ.ف. زابوروجيتــس و ف.ب. زينتشــينكو وب.ف. لوموف و ب.س. ميلاخ و ب.م. ياكوبسون) . وتكتسب هذه المسألة أهمية خاصة نظرا للوضع الناشئ بصدد مسرح الأطفال في الكويت.

يكمن الخطر الأكبر في أن مسرح الأطفال واقع ، بالكامل ، في أيدي التجار. فهم يتعاملون مع الأطفال كما يريدون ويبنون شخصيتهم انطلاقا من اعتباراتهم ويضعون حسب هواهم ، أسس تصرفاتهم ويقضون على ذوقهم البصري بتغاض من جانب الدولة . وبغية توضيح ماتقوم به مؤسسات الدولة لرسمية بخصوص تربية الأطفال الفنية الجمالية أجرينا مقابلة مع شيخه العدواني التي تعمل في وزارة الشؤون الاجتماعية في قسم الأطفال ومع الكاتبة ، المخرجة والشخصية الاجتماعية عواطف البدر . وهذا قد ساعد في تحديد طبيعة تنظيم أوقات الفراغ عند الأطفال والتلاميذ في الكويت.

تفيد المقابلة أن مثل هذا العمل ينحصر في تنظيم الرحلات وتهيئة الحدائق التي يقضي فيها الأطفال أوقات الفرغ . ولايزيد عدد هذه الحدائق عن التسع. وهنا ينشغل الصغار بالألعاب الرياضية وألعاب التسلية ويحتفلون بالأعياد الوطنية وعند توجيه السؤال التالي : هل عندكم مسرح عرائس ؟ كان الجواب سلبا.

عملت المخرجة والشخصية الاجتماعية عواطف البدر الكثير لتطوير مسرح الأطفال في الكويت وحظيت بالامتنان الواسع في بلادها ، بصفتها واحدة من

مبدعي مسرح الأطفال المحلي . فهي بفهمها لروح الطفل ونفسيته قد حاولت أن تنقل إليه الأفضل والأكثر لزوما . وكان أول أعمالها ، لمسلسل التلفزيزني " ملكة الأعاجيب " وهو من أوائل البرامج المعدة لأجل الأطفال .ومن ثم وبعد اللقاء مع كاتب الأطفال المعروف محفوظ عبد الرحمن أدركت أنه ثمة مسارح عديدة لأجل الكبار ولايوجد أي مسرح لأجل الأطفال . وبالتعاون المشترك فيما بينهما تم عرض مسرحية " السندباد البحري " في أكتوبر عام1978 ، هذا العرض الذي صار أول عمل مسرحي في الكويت مخصص لجمهور الأطفال . وأحرزت المسرحية النجاح في الكويت وفي أثناء جولة الفرقة في البحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة . بعدها ظهرت مسرحيات أخرى . ومنها مسرحية " السفينة الطائرة " التي تم عرضها في بلدان عديدية عربية وكذلك في رومانيا وتشيكوسلوفاكيا وكذلك في المهرجان الذي أقيم في عام 1980 في ليبيا حيث نال جائزة.

ضمت الفرقة التي أنشأتها عواطف البدر في تلك السنين أربعين شخصا. حققت مسرحيات " البساط السحرى " و " قفص للدجاج " و " الإنسان الآلي " و الحياة جميلة " إذ خلال عشر سنوات تم عرض 14 مسرحية من نصوص لعبد الأمير عيسى وخلف أحمد ومحمد عبد الله ومهدى الصايغ ومواضيع مأخوذة من أفلام الكرتون المفضلة لدى الأطفال.

ورغم الشهرة والنجاح فإن فرقة عواطف البدر توقفت عن العمل والنشاط إذ برزت أسباب موضوعية أعاقت تشغيل مسرح الأطفال على المستوى المطلوب. وقد ذكرت عواطف البدر في مقابلة أجريت معها : " كما تعلمون ، أنا بنفسي

أمول مسارح الأطفال . والدولة لا تساعدنا في شئ وليست لدينا قاعدة جيدة للبروفات إذ تضطر ، أحيانا ، للعمل على خشبات سيئة .... وقد ظهرت شركات بدأت بتوظيف الأموال وعرض مسرحيات غير جدية بل حتى تافهة . ولم يعد الناس عندنا يؤمون المسارح . لذا بعد العرض الرابع عشر اضطررنا لترك كل هذا "

من الضروري إنشاء مسرح إطفال محترف . هذا ماتراه عواطف البدر. ينبغي أن لايكون هذا مجرد مسرح اطفال وطني بل مسرحا معاصرا ومتكاملا (بدءا من الديكور وصولا المؤثرات الصوتية) ، مسرحا على مستوى أفضل المسارح الأوروبية . أما الآن فالمسارح تعمل ، في الأساس ، لأجل الربح ويتم تجاهل اهداف التربية الروحية والجمالية للأطفال والشبيبة.

وبناء عليه ، لاوجود لمسرح اطفال محترف في الكويت كوحدة فنية ابداعية اصيلة بل هو بعمل كمسرح لأجل الكبار ومن خلال بعض المسرحيات للصغار. فمن جهة يعمل هذا الظرف على تعقيد عملية الإشراف على مثل هذا المسرح. ومن جهة أخرى يتيح المجال لتعميم تلك السمات الإيجابية والسلبية التي تخص الحركة المسرحية في نطاق ثقافة الكويت ككل ، وفهم جوهر التناقضات القائمة والمعيقة لتطور الفن المسرحي.

ينبغي على التحليل النقدي لوضعية العمليات الفنية الإبداعية وديناميكيتها في مسرح الكويت ، أن لايعيق تقدير تلك النجاحات التي أحرزها مسرح الكويت خلال فترة قصيرة نسبيا منذ نيل الاستقلال.

ظهرت نخبة من الشخصيات المسرحية رفيعة المستوى التعليمي والثقافي من المخرجين والنقاد الذين يعون القضايا المعقدة التي تنتصب في طريق تطور مسرح الكويت ويحاولون التخلص من العديد من التناقضات . وهذا الفهم من قبلهم للمهام الرفيعة للمسرح الذي بصفته " نوعا من أنواع الفن ، ينبغي أن يحمل لونيات انفعالية ويؤثر في المشاهد " ، ويعمل معه لأن " أكثرية المشاهدين لايدركون جوهر الفعل المسرحي . إنهم يهملون لحظات درامية ةلايمكنهم الربط بين الشعر والأحداث التاريخية الفعلية " (69).

يتجلى ايلاء الاهتمام على مستوى الدولة بمسائل التطوير الجمالي للصغار والفتيان وكل السكان يتجلي في تنظيم عدد من الهيئات التي يكمن هدف نشاطها في تقديم العون إلى المسارح الشعبية ومسارح الهواة ومختلف المسارح الخاصة ومسارح الأطفال والأولاد المحرومة من الدعم المادي من جانب الدولة (باستثناء مسرح الكويت القومي) . هذا ويوجد في وزارة الإعلام قسم خاص هو لجنة المسرح العليا ــ هيئة المسرح العربية ورئيسها صالح الفوقان والإتحاد العربي العام للفنانين العرب في القاهرة ورئيسه سعد الدين وهبه والإتحاد العربي العام للمسرحيين العرب . وشاركت الكويت . غير مرة ، في المهرجانات العديدة لمسارح الكبار والصغار.

يسير الفن المسرحي في الكويت ، بنجاح على طريق تطوير التنوع في الأجناس الفنية . وهكذا في ظروف الرقابة القاسية والصارمه ، ثمة ممنوعات ومحظورات كثيرة في المجتمع العربي ، مما ينعكس سلبا جزئيا على العملية المسرحية بينما يتطور ، بنجاح المسرح الموسيقي الذي يتم تعريفه من قبل

الاختصاصيين بالفن بصفه جنسا مركبا يربط في كل واحد : فن الكلمة والغناء والرقص والحركة . وصار صقر الرشود الممثل المباشر لهذا الجنس أي المسرح الموسيقي لصقر الرشيد . فهو قد بدأ نشاطه في السبعينات - الثمانينات وصار مؤسسا للدراما الموسيقية والمسرح الموسيقي بشكل عام فالموسيقي في مسرحياته صارت تشكل أحد عناصر الفن الأساسية و قدمت إلى المتفرج معلومات إضافية وساعدت على الفهم الأعمق للمفهوم الإخراجي والرؤية الفنية وقد تضمنت الموسيقى الفكرة - النبض وفكرة الموسيقي الأساسية . ومما له دلالته في هذا المجال هو أعمال المخرج الأخيرة مثل" على جناح التبريزي " و " حفلة على الخازوق" و " عريس لابنة السلطان " والتي حظت بالاعتراف العالمي (70) .

إن المسرح الموسيقي بصفته واحدا من أعقد أنواع الفن المسرحي إنما يناسب تحقيق العروض الكوميدية والمسرحيات البهيجة والتي تذكرنا بالسيران الشعبي وهي تستخدم عناصر الفولكلور . يقول صقر الرشود إن الفولكلور في المسرح هو جزء من الفولكلور الكويتي الذي يسمى " الصوت " .وإن ما أستخدمة هو جزء من " الصوت " والذي يسمى " موشحات " أي عنصر الفن العباسي والأندلسي (71) . ويقصد بذلك : الموسيقى العربية القديمة المستخدمة في مسرحية " على جناح التبريزي " المكتوب حسب موتيفات حكايات " ألف ليلة وليلة. " .

صارت مسرحية " شياطين ليلة الجمعة " تجربة منفردة وأول كوميديا موسيقية . فهنا يستخدمون بنجاح ، الموسيقى أي في أعمال الألعاب والسيارين

الشعبية . ويتم استيعاب المسرحية بصورة جديدة كليا بفضل الانسجام الموفق للميزانسين . وقوم النقد ، تقويما ايجابيا تجديدات المخرج : " شياطين ليلة الجمعة ـ عمل تجريبي ابداعي يعكس البحث عن الجديد في الفن " . هذا ما كتبته في تلك الأيام " الهدف " فالمسرحية مشبعة بروح الجديد وهذا الأمر قد ميزها عن غيرها في المسرح الكويتي . وجرت محاولة لإيجاد صلة بين بعض الأعمال المسرحية المتفرقة . وكانت المسرحية غنية بالموسيقى والغناء والرقص وصارت الموسيقى جزءا من هذا العمل التجريبي الممسرح " (72) .

ثمة أهمية تحظى بها آراء شخصيات معروفة في المسرح بما يخص الدراسة (خالد عبد اللطيف وغيره) حول ضرورة العمل مع المشاهد ودراسة أذواقه واحتياجاته واهتماماته . وبالنسبة إلى قضية التطوير الفني الإبداعي للتلاميذ الصغار كان يهمنا الموقف من المسرح كوسيلة لتأثير الفني الجمالي لهؤلاء الذين يشاركون مشاركة مباشرة في عملية التربية أي المعلمين والآباء . كيف يدركون مواقفهم في هذه المسألة والمهام الأساسية في تنظيم تطور موقف الصغار من المسرح ؟ ولهذه الغاية من الضروري التوجه إلى بعض الأحكام النظرية.

وهكذا من المتعارف عليه اعتبار تأثير المسرح التربوي وحيد الجانب ويعتمد كليا على الفن نفسه . ويمكن للمشاهد أن يبقى الذات السلبية . وبغية أن يستطيع المسرح التحدث ، بطلاقة ، مع المشاهد بلغته ، من الضروري ، منذ البداية ، مساعدة الطفل في استيعاب الطريقة المنفردة لتجسيد الحياة على الخشبة . وإن المرحلة الأولية لإدراك لغة الفن المسرحي لاتكمن في اكتساب

المعارف الخاصة بقدر ما تكمن في الاستيعاب التدريجي والمنتظم للانطباعات المباشرة . وإن اهتمامات الأطفال وأذواقهم إنما تتشكل ، بالدرجة الأولى ، تحت تأثير مفعول الفن نفسه (73) .

يشير الكثير من الكتاب إلى القوة الجبارة والمؤثرة للمسرح إذ يؤكد كل من آ.ن. غوزيمبود (74) و آ. تولستوف (75) و د.ن. آفروف (76) على الفرح والميل الكبير إلى مسار التعاون وإلى ايقاظ التخيل الطفولي . ففي مقدمة كتاب المسرحية والمشاهد " كتب الممثل المعروف وفنان الشعب السوفيتي ياو . غورباتشوف : " رغم قصر فترة الدراسات السوسيولوجية فإن تجربتنا المسرحية تدل على أن قضية المسرح ـ المشاهد قائمة .... الأدوار المعالجة بدقة وعمق يتم ادراكها من قبل المشاهد بصورة أعقد بكثير "

يذهب كثير من المشاهدين إلى المسرح فقط لأجل الضحك والتسلية ويستوعبون فقط أحداث المسرحية الخارجية ويستجيبون ، أحيانا ، لمواقع اللذعات الحادة . وفي حالات غير قليلة تظل المقاييس الجمالية لتقويم الإخراج المسرحي وفكرة المؤلف المسرحي وقراره وحله الإخراجي والمؤهلات التمثيلية وفرادة الإعدادات الموسيقية والفنية ، تظل خارج نطاق محاكماتهم حول ما شاهدوه في المسرح . " لقد خلقت الحرية وعدم العقاب بالنسبة إلى المحاكمات ، حول المسرح ، خلقت اسطورة تفيد أن فننا مفهوم من ذاته " . وأن كل واحد يمكنه الحكم على فننا ..... وإن مثل هذا الموقف البدائي من فننا يحدث جزئيا لأن الفن لاتتم دراسته اطلاقا " (77) .

هذا ولاتشير نتائج المحادثات مع شخصيات المسرح ومؤسسات الثقافة في الكويت وحدها إلى ضرورة دراسة المشاهد بصفته جزءا مركبا من الإبداع المسرحي بل ، أيضا دراسة الخبرة العالمية لتطور المسرح.

وفي بعض الأحداث يصبح كتاب " المسرح والحياة " لمؤلفه ي. ايفناتوف أول عمل هام في هذا الإتجاه (78) . ةإن تطور الصحافة المسرحية النقدية قد أثارت مسألة الاستيعاب من جانب المشاهد ونشاطه . وهما يصبحان مادة للنقاش الواسع (79) .

نجد دراسة المشاهد الطفلي في عمل ي. سيفلوف ـ ليونيتف (80) وكانت الدراسة الواسعة للصغار والأولاد ، دراسة أذواقهم . وما كانوا يفضلونه قد حدثت في عام 1910 في موسكو وبتربورغ وكيف وخاركوف.

وإن قضايا دراسة اهتمامات ونوعية فهم المشاهد المسرحي سواء من الناحية التاريخية أو المنهجية المعاصرة قد تم تناولها في أعمال ف.ن. دميتريفسكي (81) و آ.يا. ميخايلوفا (82) و ل.ن. كوغان (83) .

ولكن في العديد من الدراسات والأبحاث يولى الاهتمام ، بشكل أساسي ، للجانب السوسيولوجي لدراسة المشاهد أي يتم تحليل قوام المشاهدين . وإن الإطلاع على الأدبيات حول قضية الفهم التي إنما يؤكد على وجود منطلق أرطولوجي وسيكولوجي وقيمي (ل.ن. كوغان) . ورغم أن هذه الجوانب غير منفصلة فيما بينها عمليا فقد ركزنا في بحثنا على الجانب القيم (الأكسيولوجي) أي مسائل الموقف من الفن بصفته قيمة . إن علاقة " الفن ـ المشاهد " تعتبر ،

دوما ، قيمية من حيث طبيعتها . وهو (الفن) يعكس موقف مجموعة معينة من البشر من الفن واختيار هذه المجموعة لتلك الأجناس أو غيرها وفقا للتوجهات القيمية.

وإنه لهام للغاية مستوى استيعاب الطفل وفهمه وادراكه من حيث تطوره العام الجمالي ، وخاصة الفني – الإبداعي وإن ضرورة دراسة هذه المسألة إنما تمليها حقيقة أن مسائل العلاقات المتبادلة بين مسار الإدراك الفني ةأجزائه المركبة من جهة وسمات الفرد النفسية من جهة أخرى ، ودور الترابط في عملية تكوين الانطباع المطلوب عن العمل النفي والصلة بين وضعيات الإنسان ومتطلباته وتوقعاته وطبيعة الإدراك ، إن كل هذا هو من المسائل المدروسة أكثر من غيرها في العلوم السيكولوجية . وفي سياق هذه القضايا ثمة اهمي خاصة تحظى بها دراسة دور وتأثيرات توجهات الفرد وموقفه من الفن ومن عملية الإدراك الفني نفسها (84) .

كان من الهام ، بالنسبة إلى البحث اللاحق ، توضيح موقف المعلمين والآباء والتلاميذ أنفسهم من المسائل المطروحة أعلاه . وكانت الاستمارة الخاصة لتوزيعها بين الآباء والمعلمين تمثل الإجابات المثبتة . غير أنه كانت تتضمن ، أيضا ، الاحتمالات لأجل الإجابات الحرة . وتم وضع هدف على تبيان مستوي ثقافة المشاهدين الكبار الذين لهم علاقة بالصغار وكذلك فهمهم لضرورة التربية نفسها . وقد تضمنت الاستمارة /15/ سؤالا موزعة حسب البارامترات التاليه:

1 – موقفكم من الفن المسرحي.

2 ـ موقفكم من النوع المحدد للمسرح ومن مسرحية معينة.

3 ـ معلومات عن الذات (سيرة ذاتية) .

تناولت الاستمارة /780/ معلما و /1715/ أبا وأما في مدارس بيان ، والقادسية ، والروضة .

وفي توضيحا لمضمون احتياجات الذين خضعوا للأسئلة بصفتهم مشاهدين محتملين للمسرح ، عرفنا مايلي:

14% من المعلمين و 5٪ من الأباء يؤمون المسرح بصورة دائمة ويفضلونه على مشاغل أخرى في وقت الفراغ و 20٪ من المعلمين و 17٪ من الآباء ويؤمون المسارح بنصيحة من المعارف والأصدقاء . أو لأسباب تتعلقةبالفضول وإن أكثرية الذين خضعوا للاستفتاء يؤمون المسرح بصفته أحد المؤسسات (المنشآت) التي يجدر زيارتها في أثناء الأعياد والمناسبات (20٪ و31٪) . وإن جزءا من المعلمين في المدارس 10٪ والآباء 47٪ لا يرون ضرورة الذهاب إلى المسرح بشكل منتظم . وبصورة عامة إنهم مدرسون لمواد غير نظرية وآباء ينتمون إلى والعمال وربات البيوت.

حصلنا على إجابات متباينة عن سؤال " ماذا تفضلون أكثر ـ السينما أو المسرح ولماذا ؟ وإن كانت قد ظهرت في الإجابات اتجاهات معينة . فالأكثرية ـ 52٪ من المعلمين و 57٪ من الآباء يفضلون السينما . وبالنسبة إلى السؤال لماذا تعجبهم السينما أكثر من غيرها ، كانت الردود : " في المسرح يحدث ملل و " في المسرح كل شئ غير طبيعي " و " في المسرح ليس كل شئ مفهوما

دائما " الخ . ومن بين هؤلاء الذين يفضلون المسرح نصادف رأيا متناقضا" : أعجبني في المسرح التواصل الحي مع الممثلين " و " في المسرح يثير اهتمامي دوما : المباشرة وطبيعية الأحداث " و " المسرح هو عيد دوما " الخ.

إن التركيب الاجتماعي المهم للذين خضعوا للأسئلة وأجابوا كما ورد أعلاه. وكان اساتذة المواد الخاصة بالعلوم الإنسانية قد أفصحوا عن موقف ايجابي معلل (29٪) ، ومن بين الآباء ـ ممثلوا لانتليجينسيا (في الأساس الأطباء والمهندسون وموظفوا الدولة الكبار وممثلوا المهن الإبداعية (15٪ من العدد العام من لأجوبة) .

وكانت فوضى المشاهد المسرحية هي اللحظات الأكثر سلبية في مسار التواصل مع الفن المسرحي (36٪) وانعدام المباني الدتنمة عند عدد من المسارح (16٪) وعدم فهم خصوصية الفن المسرحي (28٪ وبصورة أساسية من الآباء والأمهات ، وانعدام الاهتمام ببعض الأجناس (الدراما ، التمثيل الايماني الخ) .

تم توجيه سؤال إلى الذين خضعوا لهذا الاستفتاء بأن يشير إلى أفضل انواع المسرح ويذكر الأسباب . وكانت الأذواق متباينة : المسرح الموسيقي 13% والمسرح الدرامي 26٪ و 10٪ والمسرح الكوميدي 14٪ و 14٪ والمسرح الشعبى 14٪ و 8٪ والاستعراضي 5٪ و 22٪ والبانتومايم 16٪ و 3٪ ، و إن12٪ من المعلمين و 34٪ من الآباء عانوا من الصعوبات في تحديد الرد وهذا يعود إلى انعدام التواصل مع الفن المسرحي .

انحصر هدف مجموعة من الأسئلة في توضيح إذا كان الآباء والمعلمون يريدون أي يرغبون بالذهاب إلى المسرح سوية مع الأطفال وقد أثبت علماء النفس ذاك التأثير الكبير الذي يفرضه الآباء على الأطفال حيث أن التلاميذ الصغار يثقون بالكبار ولديهم الميل لتقليدهم . وقد تبين أن أكثرية الآباء لاتولي الاهتمام بمسألة جذب الصغار نحو فن المسرح . وفي بعض العائلات (22٪) ينحصر مثل هذا العمل بالنقاش المشترك وتبادل الانطباعات حول البرامج التليفزيونية التي يشاهدونها أو ما يرونه من خلال الفيديو . فالتواصل مع الفن محصور بمشاهدة الأفلام السنمائية وقراءة الأدبيات الطفولية .

أظهرت الاستمارات أن اطلاع الأطفال على خصائص الفن المسرحي لا تدخل ضمن مهام عمل الآباء والمعلمين الفني ــ التربوي ، وإن الثقافة البصرية المرئية تشغل موقعا منخفضا .

وإنه لشئ مشروع استخلاص استنتاج حول جدوى تنظيم مثل هذا العمل الموجه ، في نهاية المطاف ، نحو تطوير ثقافة الأطفال الفنية ـ الجمالية .

وقد احتاج توضيح العوامل الذاتية لمسار تطوير التلاميذ الصغار الفني والإبداعي ، احتاج إلى دراسة اهتمامات التلاميذ وموقفهم من النشاط المفضل وأوقات الفراغ وانتقاء " الهواية " الخ . وقد تناول الاستطلاع / 1280/ تلميذا صغيرا وكبيرا و /853 / تلميذا أكبر في مدارس مناطق بيان والروضة والقادسية والمنصورية .

عدا هذا تمت دراسة برامج المسارح الطلبية (المدرسية) وتجربة مسارح الهواة في دور الابداع الطفولي في مدينة كييف وكذلك تنظيم كلية المسرح في اكادمية الفنون الطفولية في كييف في المدرستين الاولى والثانية للفنون في مدينة كييف .

من المعروف أن التلميذ الصغير يتسم بعدم الثبات في الاهتمامات نسبياً وبتعيد اهتماماته لآراء الاصدقاء والأباء وكان الاستطلاع الكتابي قد تناول كل الاعمار المدرسية ـ الصغيرة والوسطى والكبيرة .

تضمنت الاستمارة /20 / سؤالا اقترحت ، أساساً ، تثبيت احتمالات الاجابات إلا أنه في العديد منها تهيأت الامكانات لتقديم رد حر . وكانت كمية الاجابات قد تنوعت في أسئلة مختلفة ما بين 3 و 16 . وفي بعض الحالات قدم الخاضعون للاسئلة احتمالين او ثلاث احتمالات للاجابات في آن واحد مظهرين تنوع الاهتمامات . وقد تثبت في الاستمارة العمر التقريبي للمجيب .

كان اجوبة التلاميذ الصغار والاكبر منهم متميزة فيما بينها للغاية بيد انه كان من الهام بالنسبة إليها أن نعرف بعض مواقف التلاميذ الكبار وهكذا بصدد السؤال : " هل تعرفون ، دوما ، كيف يجب قضاء وقت الفراغ ؟ فان قسماً كبيراً من التلاميذ الصغار (63 ٪) اجاب سلبا . نحن لا ندرس هذه النقطة كحقيقة اصلية بل على الارجح ، كدليل على التنظيم السئ لاوقات الفراغ من جانب التلاميذ والنقص في معالجة الامر من قبل المعلمين والمربين . فالاطفال أنفسهم لا يقدرون علي فهم وإدراك امكاناتهم واكتشاف اهتماماتهم وميولهم . عدا هذا

، أن 20٪ من التلاميذ الكبار لا أكثر قد أعطوا رداً سلبيا وأن 38٪ من المستفتين يعرفون كيف يشغلون انفسهم في الوقت الحر . وهذا يدل على وجود عمليات للإعداد الذاتي لاختيار المهنة الخ . وقد اتاحت الاجابات عن الاسئلة التالية في الاستمارة المجال لاستنتاج مافاده أنه لا يقصد العمل في مجال فنون الهواة ضمن الاطار المنوه عنه دائما . وغالبا ما كان الامر يعود إلى المتميز نحو الالعاب الكمبيوتارية ومشاهدة الفيديو والاعداد المكثف للدروس في المدرسة ومع المعلمين . وهذا ، في الاساس ، يخص التلاميذ المقصرين في الدروس او على العكس الذين يستعدون للانتساب إلى المعاهد العليا وهناك عدد من الطلاب ـ التلاميذ الاكبر مشغولين بالعمل في البيت (في العائلات كثيرة الافراد) .

وقد أقدمت أدنى نسبة من التلاميذ الصغار على اختيار الرد : " لا يوجد عندي وقت فراغ " أذ بلغت 17٪ من مجموع الذين اجابوا . فضلا عن هذا أن الرد بالجملة التالية : " دائما اعرف كيف اقضي أوقات الفراغ " كان قد اشار اليه فقط 8 ٪ من المجموعة العمرية . وهذا مفهوم إذ لا يزال في هذه السن ، من الصعب اختيار نوع النشاط بوعي حتى في الوقت الحر (وقت الفراغ) .

كيف يقضي وبذات التلاميذ من اعمار مختلفة ، اوقات الفراغ ؟ هنا يتبين أنه لا يوجد بون مميز بين الأطفال ، مثلا من المجموعة الوسطى والاكبر . فالتلاميذ الصغار يحبون قضاء الجزء الاساسي من وقت الفراغ في اللعب مع اترابهم . وهنا تبرز الالعاب الطفلية الممسرحة (مثلا العرائس) ـ 46٪ والكومبيوترية التى يفضلها 39٪ ومشاهدة الفيديو ـ 31٪ ولعاب الطاولة ـ 17٪ والقراءة ـ

12٪ والذهاب إلى السينما 19٪ والمسرح ـ 3٪ .

تعود الفوارق في الارقام إلى أن الاطفال ، كما ورد اعلاه ، كان من الصعب عليهم الاقدام على خيار نهائي . ويمكن التوصل إلى استنتاج ما فاده أن المسارات العامة لتقدم حضارتنا التكنيكي قد مشت الكويت أيضاً . فنحن نذكر أن الاهتمام بالالعاب الكومبيوترية قد ظهر ، أيضاً ، عند تلاميذ أوكرانيا (الفصل الأول) . ويعود الرقم العالى بالنسبة الى هذه المؤشرات عند اطفال الكويت إلى المستوى المعاشي الرفيع للشعب الكويتي والكفاية العالية للأسرة الكويتية المتوسطة .

فضلا عن هذا ، أن الراغبين الذين يحبون الذهاب الى المسرح يشكلون فقط 19٪ من الاطفال ويحبون القراءة 12٪ . وتتميز المؤشرات بالنسبة إلى المجموعة العمرية الاكبر ، بصورة قليلة . وبناء عليه ، يمكن القول ، بصورة عامة أن الاهتمام بالالعاب التكنيكية يفوق ، بنسبة كبيرة ، الولع بالابداع الفني ، وهذا بحد ذاته ، يشكل عاملا يدعو للقلق .

عدا كل هذا ، كان ينبغي على أحد الاسئلة ان يبرز ميل التلميذ نحو نوع معين من انواع الفن والإبداع الفني وقد تم تقديم الاقتراحات بما يخص النوع المفضل وكانت الطروحات المعروضة : الرسم والموسيقى والسينما والعمارة وفن الغناء والبانتومايم وغيرها . وبصدد اتخاذ موقف " تمثيل تمثيلية على الخشبة " فأن جزءاً غير كبير قد اختارها (5٪ من التلاميذ الصغار و 21٪ من التلاميذ الكبار) . ولكن هذه المسألة تتطلب منطلاقا واسعا .

ونحن بأخذنا في الحسبان الطابع التركيبي للفن المسرحي قد تناولنا فئة المستفتين الذين فضلوا الفن المسرحي على غيره ، أولئك الاولاد الذين اختاروا موقع الموسيقى و الغناء و " الرقص " و " التمثيل الايمائي " و " فن الالغاء الازلي " .

اجاب بعض الذين استطلعنا آراءهم ، اجابه غير أرادية عن سؤال الاستمارة الصريح وافصحوا عن الرغبة في العمل في فن السرك ـ البهلوانيات (الاكروبات) والجمباز وترويض الحيوانات . وبشكل عام تبين أن عددا كبيرا من الاولاد ـ 37٪ من الصغار 48٪ من التلاميذ الكبار لديهم الميل نحو ذاك النوع من الابداع الذي يعتبر فرعاً من الفن المسرحي أو عنصراً من عناصره . غير أن طابع الاجابات يظهر أن عدداً غير كبير من الاولاد ، وخاصة من التلاميذ الكبار ينظرون نظرة جدية إلى مسألة الولع بالفن المسرحي .

استطاع جزء صغير من الذين خضعوا للاستطلاع ـ 6 ٪ من التلاميذ الكبار تسمية ممثلهم المفضلين في المسرح والمخرجين المفضلين وكتاب النصوص الأدبية لأجل المسرحيات . ولم يسطع التلاميذ الصغار تذكر مثل هذه الأسماء .

إضافة إلى هذا ، إن التلاميذ الصغار يعرفون أعمال مسرح الطفل . زمن بين الأعمال ذكروا : " البساط السحرى " و " السندباد البحري " وغيرهما والمسجلة على الكاسيت . وكانت الأكثرية الساحقة من التلاميذ الصغار (92٪) قد أجابت بالإيجاب على سؤال (هل تحبون الحكاية) ؟ بينما التلاميذ الكبار فضلوا الموسيقى (41 ٪) والاستعرضات (29٪) . وأكدت الدراسة ولع الأطفال الصغار والكبار بأداب المغامرات والجاسوسية (60٪) (البوليسية) . وأما

الأعمال الخيالية والاختراع (الفانتازيا) فتهم عدداً غير هام وغير كبير من التلاميذ الكبار (11٪) . وتم الحصول على نتائج هامه بعد مقارنة معطيات الاستطلاع في الصفوف وبين تلاميذ كييف والكويت . وتكشف المعطيات عن مؤشرات كمّية أعلى في اوكرانيا. وهذا يدل على المستوى الأرفع لتنظيم عملية التربية الفنية الجمالية في اوكرانيا .

وإن دراسة هذه المسألة على نطاق أوسع قد أكدت هذا الاستنتاج. إذ تمت دراسة التجربة العلمية لوزارة الثقافة بما يخص العمل الفني ـ التربوي مع التلاميذ . ففي مدن اوكرانيا وروسيا مثل كييف وبطرسيورنح وموسكو وغيرها تشتغل مسارح المشاهد الصغير ومسارح الأطفال الموسيقية ومسارح العرائس . عدا هذا تعمل مسارح الكبار للأوبرا والدراما والموسيقى والكوميديا وفيها عروض خاصة في أيام العطل والأعياد لأجل الصغار . وتعمل الحلول المسرحية لحكايات بوشكين " حكاية السلطان " و " الديك الذهبي " وحكاية هوفمان " كسارة البندق " و حكاية ألكسي تولستوي " المفتاح الذهبي " وحكاية يرشوف " الحصان الأحدب " وحكاية جاني روداري " تشيبولينو " وحكاية أستريد ليندغرين " الطفل الذي يعيش على السطح " وغيرها ، تعمل الحلول المسرحية لهذه الحكايات على حل مهام تربية الأطفال جمالياً .

يعتبر عمل أقسام التربية في مسارح الأطفال التي يشكل عملها في انتقاء الريبورتوار وكذلك الدراسة الموجهة لأذواق الصغار والأولاد الفنية الجمالية المهمة المباشرة ، يعتبر عملها انجازاً رائعاً للتربية المسرحية الطفلية في هذه البلدان . ففي كل من كييف وموسكو تنشط معاهد تربية الأطفال الفنية (ضمن

قوام أكاديمية العلوم التربوية) . وهكذا إن استمارة الاستطلاع التي وزعها مخبر المسرح والسينما قد أظهرت أنه من بين صفوف التلاميذ ثمة عدد منهم يلجون حياة الفن بنشاط . وتبين أن 31 ٪ من تلاميذالصف الأول قد أموا المسرح 1ـ2 مرتين ، وإن 18٪ من الأطفال لم يزوروا المسرح أطلاقاً . والأنشطة في زيارة المسرح هم تلاميذ الصف الثالث إذ فقط 6٪ منهم لا يعرف المسرح . فالمدرسة بالذات هي التي تؤدي مهمة التواصل الموجه بين الأطفال والمسرح . ويذهب الأطفال إلىالمسرح سرية مع الوالدين بمعدل وسطي 1ـ 2 مرتين في السنة . ومثل هذه الزيارة إلى المسرح مع الوالدين هي أكثر ثمراً إذ إن الأطفال يبدون انطباعاتهم ومحاكماتهم بحرية أكبر وهم منتبهون أكثر في أثناء العرض (85) .

تورد الصحافة الروسية آراء متعارضة تجاه مسألة العمر الذي ينبغي البدء منه بالنسبة إلى التواصل مع المسرح . فالبعض يفضل السنة الثامنة ـ التاسعة أي السنة الأكثر وعيا (86) آخرون على العكس ، يشيرون إلى العمر ما قبل المدرسة نظرا لأنه في سن السابعة يتكون الاستعداد السيكولوجي لإدراك الفن المسرحي .

وتتناول أحد أسئلة استمارتنا في مدارس الكويت هدف تبيان مشاركة التلاميذ في مسارح الهواة الطفلية أو الميل نحو المشاركة فيها وكذلك الأسباب التي أعاقت مثل هذا الميل، وكان جواب جزء من الأولاد (23٪) أنهم لم يكتشفوا تلك الدروس التي يمكنها أن تشدهم . وشرح البعض أنهم لا يشاركون في عمل المسرح لأنهم يحبون ممارسة الرسم وسماع الموسيقى والقراءة والرقص في

البيت نظراً لأنه " لا أحد يزعجهم في البيت " ويرى جزء كبير من الأولاد أن المشاركة في عمل المسرح يعيق الدراسة (22٪) ، وكان جواب جزء من الذين خضعوا للاستطلاع أنهم شاركوا في مثل هذا العمل إلا أنهم اضطروا لتركه لأن " المشرف لم يعجبهم " .

تتباين النظرات عند الوالدين تجاه مشاركة الأطفال في فن الهواة .ويمكن ، انطلاقاً من الرواد ، التوصل إلى استنتاج مفاده أن الآباء لا ينظرون نظرة واحدة إلى أشغال الأطفال ودروسهم : فالبعض منهم يرى أن عمل المسرح عباره عن عائق هام أمام الدراسة (33٪) وآخرون يلبون رغبات الطفل وميوله بل حتى أنهم يساعدونه (25٪) وإن جزءا معينا من الأباء يقف موقف اللامبالاه والسلبية تجاه هذه المسألة (37٪) .

وأخيراً ، كان هدف أحد أسئلة الاستمارة استيضاح رأي المتعلمين في هذه المجموعة أو تلك حول الصورة التي يرغب التلاميذ ان يروا المشرف فيها . وذكرت أكثرية الأولاد أن سمات المشرف الضرورية ينبغي أن تكون : " الإلفة والود " (61٪) والصرامة (36٪) والتركيز (32٪) والأذن الموسيقية (14٪) والثقافة الرفيعة (21٪) .

وبشكل عام يمكن استخلاص نتيجة حول وجود اهتمام معين بالفن المسرحي في صفوف تلاميذ الكويت إلا أن انعدام العمل الموجه الدائم في هذا النطاق يجعل المسار صعبا على الانقياد . وإن دراسة عملية تنظيم عمل مسارح الكويت المدرسية (راجع الفصل الثالث) ومقارنها بعملية العمل الفنى الإبداعي في

مسارح الهواة في اوكرانيا وروسيا وفي منظومة التربية الجمالية ، إن كل هذا قد أتاح المجال للوصول إلى استنتاج مفاده تغلب المسائل التنظيمية وعدم التقويم الكامل لقضية التطوير الفني الإبداعي الإفرادي للطفل والمستوى المنخفض للعمل الموجه نحو تطوير الإدراك الجمالي للفن المسرحي كشرط ضروري ومقدمة هامة لأجل تطوير التلاميذ الصغار إبداعياً .

تكمن دراسة نظرية مسألة ونتائج العمل التجريبي في اساس صياغة منهج العمل الاختباري التجريبي . وكان هذا العمل موجهاً نحو البحث عن طريق تطوير مستوى الثقافة الجمالية العامة وامكانات التلاميذ الصغار الفنية الإبداعية . وفي مسار العمل التجريبي المتشكل كان قد تم اختبار منظومة التأثيرات التنظيمية التربوية والفنية - التربوية والتي تتضمن برنامج التطوير الفني الإبداعي للتلاميذ الصغار في مسرح الهواة الطفولي .

2 ـ مضمون ومسار العمل التجريبي الخاص بتطوير التلاميذ الصغار الفني الإبداعي عن طريق مسرح الهواة الطفولي .

كانت معطيات المراحل السابقة قد أعطتنا الامكانات للتأكيد على ما يلي :

1. نظام المدارس والمسارح والمنشآت الثقافية المتطورة تطوراً نشيطاً في الكويت المستقلة ، هذا النظام يسمح بطرح السؤال حول تنظيم مسار التربية

وغرس الثقافة الجمالية والوعي الجمالي في عقول التلاميذ الصغار واتجاهاتها القيمية عن طريق الفن المسرحي .

2. يمكن لمشاركة الصغار في العمل الفني - الإبداعي للمجموعة المسرحية أن يساهم مساهمة هامة في رفع الناتجية مثل هذه العملية .

3. تحتاج صعوبة المهام المطروحة إلى تحقيق المنطلق الإفرادي تجاه كل مشارك في مسرح الهواة الطفولي الذي يخذ بالحسبان السمات الفردية الشخصية والإشراف طويل الأمد على تطور المواصفات الإبداعية عند كل صغير تحت تأثير البرنامج التجريبي .

4. تكدست خبرة هامة من التربية المسرحية الطفلية في الخارج ومنها ما يخص تنظيم مسارح الهواة الطفلية .

5. يحتاج تنظيم مثل هذا العمل في الكويت إلى منطلق له خصوصيته بحيث يفترض الأخذ بالحسبان السمات القومية والإقليمية ، وكذلك تقاليد تطور الإبداع المسرحي عند شعوب الخليج .

وبهذا الصدد كان العمل التجريبي الاختباري موجها نحو حل المهام التالية للبحث :

1. تحديد فعالية المنظومة المعالجة للتأثيرات التربوية والمنتظمة في صيغة عملية تربوية تتوقف فيها ، عضويا ، طرائف التربية الفنية الجمالية ودراسة الإبداع الفني في مسرح الهواة الطفولي (الطفلي) .

2. تدقيق الجدوى التربوية للتمارين الفنية الإبداعية في صيغة منظومة من المهام التعليمية الإبداعية المدرجة تدريجياً حسب مبدأ من البسيط إلى المعقد . ويقوم هدف مثل هذه المنظومة على تعليم العناصر الأولى لفن المسرح والحركة على الخشبة .

3. تبيان طرق تطور النشاط الفني الإبداعي للتلاميذ الصغار من مجموعات متباينة من خلال المشاركة في مسرح الأطفال .

4. تحديد نسبة فعالية مختلف طرائق العمل في مسرح الهواة الطفلي لأجل تنمية الأطفال فنياً وإبداعيا مع الأخذ بالحسبان المظاهر الافرادية للمؤهلات ولسمات كل طفل الشخصية الفردية .

5. تقرير جدوى العمل في تطوير الإدراك الفني للمسرحية كجزء من الثقافة الجمالية للفرد المتكون (في طريق التكون) .

شكل البرنامج التجريبي الاختباري مراقبة مركزة على عمل مسرح الهواة الطفلي خلال ثلاث سنوات وفقاً لمنهج مصاغ خصيصاً لهذه الغاية . وقد شارك في المسرح أطفال الصفوف الأولى (6 ـ 7 سنوات) من المدرسة في منطقة

الروضة . وتم فرز مجموعتين من الأطفال . وقد شارك في المجموعة التجريبية عشرون تلميذاً وفي مجموعة المراقبة عشرون شخصاً من صفين متوازيين . واختيرا الأطفال في اجتماع عام للآباء مع الأخذ بالحسبان موافقة هؤلاء وأولئك . وعبر بقية التلاميذ عن اللامبالاه التامة رداً على هذا السؤال .

تحقق العمل في المجموعة التجريبية الاختبارية ، على أساس برنامج مصاغ يتضمن طرحاً لمجموعة كاملة من الدروس التعليمية الإبداعية ومهام ذات طابع نظري وعملي فني معرفي . وفي مجموعة المراقبة لم يجر مثل هذا العمل . وهنا شارك التلاميذ في العروض التقليدية في أثناء الاحتفالات ، وكذلك سوية مع تلاميذ الصفوف الأكبر .

كان جميع تلاميذ الاختبار من تلاميذ مجموعة المراقبة ومجموعة التجريب قد خضعوا للدرس بغية فرز التمازجات المميزة للمواصفات الشخصية وتبيان المجموعة الفردية ومجموعة النماذج الشخصية . وكانت المقارنة بين المواصفات المعطاه للطفل والمعلمين وأولياء الأطفال (الآباء والأمهات) هي الأساس لإدراك الطفل ضمن هذه المجموعة أو تلك . وقد أخذت هذه المواصفات بالحسبان المواقف المثبته في علم النفس بصفتها مواقف أساسية لتوصيف الفرد : خبرة التواصل مع دراسة الذات ، والانتماء إلى نموذج معين من النشاط العصبي ، وطابع الصلات الاجتماعية ، ومستوى نمو المؤهلات ، وتوجه الاهتمامات الشخصية الفردية (ب.ج. أنانيف) ، وبالنتيجة تبدت المجموعات الأكبر نموذجية :

1. المجموعة الضعيفة : خبرة التواصل مع المسرح مفقودة ، والمؤهلات الفنية محدودة إلا أن الرغبة بالعمل في الإبداع قائمة . والطفل مغلق وقليل العشرة وبطئ وساكن .

2. المجموعة المتوسطة : خبرة التواصل مع المسرح محدوده (عرض المسرحية للأطفال من مرة إال ثلاث مرات) . المؤهلات الفنية تجلت في المستوى الوسط . الميل إلى الإبداع قائم ولكن ليس على مستوى واع . الحمة قوية والطفل يتميز بطبيعة مفتوحة .

3. المجموعة القوية : خبرة التواصل مع المسرح أكثر ايجابية (ذهاب إلى المسرح أكثر من ثلاث مرات) . المؤهلات الفنية جلية . طبيعة الحاجة إلى الإبداع تتراوح بين الوسطى والقوية . نشاط حركي قوي . رد فعل وتجاوب عال .

وقد تم ، لأجل تبيان درجة التطور الفني الإبداعي ، تحديد نشاط الطفل الفني الإبداعي كأضخم تشكيل نوعي قادر على تحريك العملية الشاملة وكتطور فني إبداعي . وإن النشاط بالذات هو المعترف به من قبل علماء النفس بصفة السمة المميزة للتلميذ الصغير . هذا ما ورد ذكره في الفصل الثالث . وفي دراستنا نحن ندرس النشاط الفني الإبداعي كنوع من أنواع النشاط الفني المعرفي نظرا لأن الحديث يدور حول تعلم الإبداع ،÷ في دراستنا ، يتحقق في ظل المسار التربوي المنظم تنظيما خاصا فإنه يمكن تناول هذه العملية ودراستها من المواقع التربوية العامة للجوهر النشيط لعملية التعليم نفسها (ل.ن.ليونتيف) .

وبالتالي يمكن تناول نشاط الذات في التعاليم ومن ضمنها في مجال الإبداع الفني كتوفيق بين مواصفات الذات الشخصية والمفاعلة (ل.ي. اريستوفا و ج . ايلينا و ت.ي . شاموفا و ج.ي. شوكينا وي.ف. خارلاموف وغيرهم) . وهذا يسمح بدراسة النشاط الفني الإبداعي كنوعية متعددة التراكيب ولها جانبين شخصي وتعكس الموقف من مسار التعاليم والاهتمام بمسار الإبداع الفني ودرجة امتلاك طرائف الإبداع الفني . ومن خلال هذا الفهم للنشاط الفني الإبداعي وطبأ لمهام الدراسة يمكن ابراز الأجزاء التالية المكونة للنشاط الفني الإداعي :

1. القيمي التوجيهي وهو مؤشر على درجة تشكل التوجهات القيمية ــ المثل الفنية الجمالية والذوق الفني وكذلك مستوى استيعاب الإبداع الفني المسرحي . وهو يحمل طابعاً موضعيا ويحدد وظيفه الجزء الأساسي للحركة .

2. التعليلي السلبي ويعكس وجود اهتمام بالفن المسرحي وعناصره ، وطبيعة تعليل المشاركة ، في الحلقة الفنية إبداعية .

3. المضمونى ـ العملياتي : ويعكس امتلاك طرائف النشاط الفني الإبداعي . وانطلاقا من مهام التربية الفنية ـ الجمالية وخصائص الصنعه الفنية المسرحية الرفيعة تحددت ، أيضا ، علاماته " كطرائف فردية للعمل الفني ـ الابداعي ومرتبطة بمظهر الخصائص النفسية ذات العلاقة " وكذلك " طرائف الصنعة التمثيلية الرفيعة " . وإن كل علامه من علامات هذا الجزء محددة بعدد من المقاييس التي تحدد أهميته . يتم التعبير عن علاقة " الطرائق الذهنية لامتلاك

الصنعة الفنية المسرحية " من خلال بارامترات " درجة استيعاب هدف البناء الفني الإبداعي " و " امتلاك عمليات التحليل والتركيب " و التقاط أساليب المقارنة والمقابلة " و " امتلاك طرائف التعميم " . وإن علامة " طرائف العمل الفني الإبداعي المرتبطة بمظهر الخصائص النفسية ذات العلاقة " معبر عنها من خلال بارامترات " الانتباه المسرحي " و " الذاكرة المسرحية " و " التخيل " و " الفانتازيا " و " الإبداع " . وعلاقة " طرائف الصنعة الفنية التمثيلية " من خلال بارامترات " اللغة المسرحية " و " الحركة المسرحية (الليونة) " و " الاحساس بالشريك " و " الروح الموسيقية " و " الشعور بالإيقاع " و " المجازية " و " الحيوية المسرحية " .

4. الانفعالي ـ الإرادي : وينقل طبيعة الموقف من الإبداع ، من الناحية الانفعالية التأثرية ـ وجود الفرح أو الانفعالات السلبية واللامبالاه الخ . وتعكس علامات هذا الجزء المركب مستوى الترتيب الإرادي في تطور الطفل الإبداعي . ثمة ثلاثة مستويات للنشاط الفني الإبداعي ، العالي والمنخفض والمتوسط . وصيغة مقاييس تقويم علامات وبارامترات كل الأجزاء المركبة (أنظر الملحق ، الجدول 1 ، 2 ، 3 ، 4) . وإن مبدأ مقاييس تقويم هذه السمات أو غيرها ،. إن هذا إلا تثبيت لدرجة استيعاب مستوى مظهر التكون بالنسبة إلى هذه الخاصية أو تلك . فمثلا وفقا للمركب التعليلي تحددت مقاييس لتقويم علامه " موتيف المشاركة في الحلقة المسرحية " .

<u>المستوى المنخفض</u> : " الموتيفات غير واضحة ، والموقف من العمل الفني الإبداعي سلبي .

المستوى المتوسط : الموتيف السائد للمشاركة في الحلقة المسرحية أي الاتجاه نحو تنفيذ المهام والرغبة بالحصول على مديح المعلم والوالدين .

المستوى العالي : الموتيف السائد هو الرغبة في العمل بالإبداع المسرحي والموسيقي والرقص .

وعند معالجة مقاييس الجزء المركب العملياتي والمجهز تم استخدام المبدأ المطبق على نطاق واسع في الدراسات الاحصائية والتربوية وهو تقدير امتلاء مظاهر خاصية ملموسة حسب سلم العلاقات السادس :

6. واضحة بسطوع .
5. واضحة بصورة كاملة بما يكفي .
4. واضحة بما يكفي .
3. واضحة بصورة عرضية .
2. واضحة بصورة ضعيفة .
1. بصورة ضعيفة جدا .

وفي هذا الصدد من التقسيم ، يعني تقويما /1/ و /2/ الانتماء إلى المستوى المنخفض ، و /3/ و /4/ إلى المتوسط ، و /5/ و /6/ إلى العالي (انظر الملحق ، الجدول رقم 3) .

تم التدقيق في نتاج هذا البرنامج التجريبي المثمر عن طريق أسلوب المقاطع . ونحن إذ أخذنا صعوبة المهام المطروحة للدراسة وضرورة تأثير عامل زمني

تعامل الصغار مع الإبداع ، إذ أخذنا هذا بالحسبان ، قد أجرينا مقاطع بأوقات وسطية كافية :

<u>المقطع الأول</u> : في بداية السنة الأولى من العمل بعد شهرين من الدروس . وكان هذان الشهران ضروريين لتعارف أقرب مع المشاركين في الاختبار بغية الحصول على نتائج أكثر صحه وثباتا (شعر الأطفال أنهم أكثر حرية وثقة مما كانوا في الدروس الأولى) .

<u>المقطع الثاني</u> : في أواسط السنة الثانية .

<u>المقطع الثالث</u> : في نهاية السنة الثالثة من الخبرة والعمل التجريبي .

كانت نتائج المقاطع قد تثبتت في خارطة خاصة " بتشخيص النشاط الفني الإبداعي " وفيها محدد أسم المشارك وانتماؤه إلى المجموعة المحددة وديناميكية التقويمات حسب كل المركبات (راجع الملحق ، الجدول رقم /5/) .

تحقق التقويم بمساعدة من مجموعة من الخبراء ولعب أدوارهم المعلمون والاختصاصيون في مجال أنواع معينة من الإبداع الفني المسرحي ، منهم الفنانون والمخرجون وكاتبو النصوص والفنانون الرسامون وممثلو وزارة الإعلام وغيرهم . هذا وتناول منهج المقاطع وصنع المهام الخاصة بالتشخيص والمراقبة وكذلك تقدير المشاركة في المسرحيات المدرسية .

إن تنظيم العمل التعليمي الإبداعي في الفرقة المسرحية لم يكن يعني اعداد المسرحيات فحسب بل كانت الاتجاهات الأساسية لهذا العمل هي التالية :

1. تنظيم الدروس التعليمية ـ الإبداعية ذات الطابع النظرى والعلمي .
2. عرض المسرحيات والأفلام السينمائية (التلفزيونية) وأفلام العرائس والفيديو كاسيت مع مناقشة أولية ولاحقة طبقا لبرنامج خاص .
3. اخراج المسرحية (1 ـ 2 مرتين في السنه) .
4. تنظيم ندوة للآباء .

وكان الوضع أو النقطة الأساسية في العمل هي توجيه كل العمل التعليمي الإبداعي نحو التطوير الشامل للطفل . فبرنامج الدروس التعليمية الإبداعية كان موجهاً مبنيا على أساس المبادئ التالية :

الشئ الرئيسي غرس روح الميل نحو الإبداع والخلق والاكتشاف وتلقيح الذوق نحو النشاط الحياتي . وكان هذا عمليةتنظيمية للتعليم والتربية بما يخص الجانب الجمالي والأخلاقي عن طريق الفن المسرحي وتثبيت المواقع البشرية العامة للروح الإنسانية وتم استخدام مختلف طرائف تحفيز النشاط الفني الإبداعي للتلاميذ الصغار في البرنامج التجريبي الاختباري ومنها طريقة بناء الظروف الفنية ـ التربوية ، وطرية ألعاب الأدوار المسرحية ، وطريقة الاقتران المزدوج بين الظروف في أداء أدوار مسرحية ، وطريقة المقابلة الموجهة والاحاديث والاستطلاع ، وطريقة طرح أسئلة مساعدة تلعب دورا تحفيزاً أو معيقاً للتلقين ، وطريقة جعل المهام التعليمية ـ الإبداعية افرادية ، وطريقة العرض الجماعي للمسرحية ومناقشتها ، وطريقة التأثير التركيبي لمختلف

أنـواع الفـن ، والطرائـف الذهنيـة للتحليـل المنطقـي ، والـتركيب ، والمقارنـات والتعميمات ، وطرائف تحفيز التفكير الفني ـ المجازي وغيرها .

تشـكل الـدروس العمليـة تنفيـذ اللايتـودات (التمـارين الحركيـة) والتمـارين والوظائف والمهام التنفيذية الفنية الإبداعية الأخرى والتي يقوم هدفها على ربط الأطفال بالإبداع المسرحي وبالصنعة الفنية للتمثيل ، وتطوير خصائص النفسية العامة ذات العلاقة ـ وقد تحددت مضامين المهام التعليميـة ـ الإبداعيـة مـن مختلف النماذج وأهدافها ، تحددت بجوهر النشاط الفني الإبداعي الذي تشكل فيه الانفتـاح والتعـاطف المتبـادل والتفكـير الشـكاك والإبداعـي أهـم المواصفـات السـيكولوجية لمهنـة الفنـانين والموسـيقيين والأسـاتذة المربيـن وغـيرهم مـن المبدعين . لذا إن كل أنواع الدروس والمهام الفنية الإبداعية كانت موجهة ، في نهاية المطاف نحو تكوين السمات المعينة .

وتناول برنامج الاختبار ، أيضا ، مشاركة الأسرة والوالدين في إعداد الطفل للإبداع ، وفي المسار العام للفهم الفني الجمالي . ففي المراحل الأولى من العمل كانت الدعـوة قد وجهت إلـى رحـالات المسرح والفنـانين والمخرجين والكتـاب المسـرحيين . وقد اطلـع الآبـاء ، فـي الاجتمـاع الأول ، علـى برنـامج العمـل التجريبـي الاختبـاري وعلـى خطـة عمـل النـدوات وبرنـامج حضـور المسـرحيات ومناقشتها وبرنامج عرض الفيديو والأفلام السينمائية وطريقة اجراء الأحـاديث التمـهيدية .

أصغى الآباء إلى المحاضرات (مره كل شهر) وفيها مادة عن أهداف ومهام التربية الفنية ـ الجمالية وأهمية التنمية الإبداعية للطفل ليس لتوجيهه مستقبلا في المهنة فحسب بل بهدف التطوير العام للمؤهلات الشاملة للمتعلم .

حصل الآباء في المحاضرة الأولى على استمارة مع اقتراح بملئها . وهي مكونة من توجه إلى المجيب مع ثلاثة اسئلة (راجع الملحق ، الجدول رقم /6/)

وفي التوجه المسجل بصيغة مهذبة تم التعبير عن الدعوة إلى المشاركة في برنامج التطوير الجمالي للطفل وبناء القدرة لديه على الاستيعاب والفهم وتقويم نتاج الثقافة البشرية ومؤلفات الفن . وكان هدف الأسئلة الاستيضاح عما إذا كان على الأسرة المعنية أن تقوم بمثل هذا العمل وفيما إذا كانت تهتم بمضمون المسرحية ومستواها الفني وفيما إذا كان الطفل مطلعاً على أنواع الإبداع الأخرى كالنقش والرسم الخ . وسمحت نتائج الاستمارة بصياغة طريقة للدرس التالي - سيمينار ـ حديث جرى فيه تعديل لخطة العمل طبقاً للمعطيات المحصول عليها (انظر الملحق ، الجدول رقم 7) .

وفي أثناء صياغة خطة عمل الندوة الخاصة بالآباء أخذنا بالحسبان مهام العمل التجريبي وكذلك الخبرة العملية مع الوالدين من خلال حلقة من الأحاديث ذات المواضيع التي تشمل مناحي التربية الأخلاقية والجمالية . وهذه الخبرة موصوفة في كتاب ف . آ . سوخوملينسكي " علم تربية الوالدين " (87) . وتمارس مدارس الفن الجديدة عملية جذب الآباء إلى مسار التربية الفنية الجمالية من خلال تنظيم ندوات عملية لهم .

يحظى دور الأسرة بأهمية أساسية في مجال تربية التلاميذ الصغار . وإن هذه المسألة مبحوثه بالتفصيل في الفصل الأول . لذا رأينا من الضروري دعوة الآباء إلى المشاركة في العمل التجريبي الاختباري . وكان على طيبة الآباء وحبهم وموقف الأطفال منهم أن يساعد في تجاوز حواجز الخجل وعدم الفهم والقدرة على التعبير عن الرأي ، وأخيراً الخوف من الاشخاص السلبيين الذين غالبا ما يقومون ، في املحمة الشرقية ، بأفعال في منتهي القسوة مثل قطع الرؤوس وأكل الأحياء الخ .. .

وإن العمل لتطوير الإدراك والتوجهات القيمية قد جرى ، بهده الصورة ، بمساعدة من الآباء وبمشاركة منهم . وعند انتقاء الريبورتوار لأجل العرض والنقاش فعلت المقاييس التالية فعلها وهي :

1. الأخذ بالحسبان السمات العمرية (سهولة التقاط المضمون والصدامات والانمطاقات الدرامية المحورية) .
2. نوعية المسرحية (مستوى العمل الفني والإبداعي) .
3. جدوى المضمون وامكانات الاستفادة من المسرحية للأغراض التربوية - التعليمية كوسيلة للتأثير الفني الجمالي مع الاعتماد على المبادئ التعليمية وقوانين التربية الجمالية والأخذ بالحسبان مهام العمل التعليمي التربوي في الفرقة الإبداعية .

تضمن برامج العرض والمناقشة أفضل المسرحيات لأطفال الكويت وبلدان الخليج ومنها مسرحية المسرح العربي " طار الفيل " (اخراج فؤاد الشطي) وفي المسرح الموسيقي " عريس لابنة السلطان " و " لعبة السلطان " من اخراج صقر الرشود ومسرحيات المسرح التعليمي : " مجنون ليلي " (تأليف احمد

شوقي) ومسرحيات مسرح الفنون : " على هامان يا فرعون " و " ليلي والمارد (اخراج سعد الفرج وحسين المسلم) و " السندباد البحري " و " دجاج في القفص " و " الانسان الألي " (عواطف البدر) . والمسرحيات الثلاث الأخيرة مسجلة على فيديو كاسيت .

ولأجل العرض تم استخدام تسجيلات مسرحيات لمسارح أجنبية بغية اطلاع الأطفال على الثقافة المسرحية وثقافة الحكاية عند الشعوب الأخرى ، وبالدرجة الأولى ، الأوروبية . وهي فيديو كاسيت للحكاية المسرحية لبيرو " القبعة الحمراء " ومسرحية آ. ليند غرين " الطفل وكارلسون " وأفلام أطفال " البيضاء الناصعة والأقزام السبعة " و " رجلان فوليفر " و " الديك الذهبي " و " مغامرات تيدي راكسبين " ألخ .

ورأينا أنه من المهام اطلاع الأطفال على سيكولوجية شخصيات الحكايات الغربية . وعند الانتقاء تم الأخذ بالحسبان ، أيضا ، مستوى ادراك التلميذ الصغير وتجربة الطفل الذاتية والانطباعات الحياتية التي تكمن في أساس الفعل المسرحي النقد يري . ولجل العرض والمناقشة اقترحوا تسجيلات فيديو لمسرحيات العرائس " مصباح علاء الدين السحري " و " علي بابا والأربعين حرامي " و " دراكولا " و " اللؤلؤة السحرية " ونوقشت ، أيضاً الحكايات المسرحية التي أخرجها تلاميذ أكبر من المشاركين في مسرح الهواة الطفلي .

قامت الدروس الخاصة بتعليم النقاط المسرحية واستيعابها وتقويمها ، قامت على أساس الإطلاع على الحكايات كأساس لتطوير المحور الدرامي . وتتضمن

البرنامج اطلاعات على الحكاية العربية ، والأوروبية والروسية (الاوكرانية) . وتحققت الدروس على أساس مخطط محدد : قصة عن الشعب والبلاد من حيث "أتت " الحكاية وشخوصها والزمن التقريبي لما جريات الأمور فيها وعرض الرسوم التي أعدها المشرف مع تصوير الشخصيات والملابس والديكور .

ومن ثم قراءة المحور ـ الحكاية فيما إذا كان هناك نص أدبي ومن ثم عرض المسرحية (الفيلم) . وبعد العرض تثبتت آراء وانطباعات الأطفال حول المسرحية التي شاهدوها .

وبغية تقويم آراء التلاميذ وتحليلها تم وضع استمارة خاصة (الملحق ، الجدول رقم 8) مع الأسئلة والأجوبة التي تم تقويمها حسب السلم السادس للعلامات حسب مبدأ تجسيد التنوع والدقة (درجة التعميم) و تقويمات الأبطال الأخلاقية وأفعالهم . وقد اتسم المستوى المنخفض بتعداد بسيط للأبطال المحببين والمفضلين . فمثلا ، " أعجبتني الأميرة بدور " (مصباح علاء الدين السحري) أو " أعجبني الفيل " (في الإيحاء قوة) ... علامتان .

وكان المستوى المتوسط يعني استيعاب التلميذ لبعض عناصر المسرحية ـ " أعجبني كيف كان كارلسون يأكل المربى ، وهو طيب " (الطفل وكارلسون) ـ 3 ـ 4 علامات كانت من نصيب هذا الرد . وأما المستوى العالي فقد تناول الفهم الكلي مع تثبيت الصلة بين العناصر المجازية والذهنية . فمثلا في المسرحية ذاتها " في الإتحاد قوة " علامة عالية ـ 5 ـ 6 علامات كانت للإجابات

: " الأسد قوي وكان بامكانه التهام الفيله إلا أنها أتحدت وأنتصرت عليه لأنها لم تخف منه ، ولهذا السبب الصداقة أقوى من الخوف " .

عدا الاستمارة ، كان الأطفال ، بعد المسرحية ، يكتبون تعزيظاتهم (شفهية بالنسبة إلى السنة الأولى من العمل وكتابيه بالنسبة إلى السنتين الثانية والثالثة) كما كانوا يعدون الرسوم وينقشون الأشكال تحت أنطباع المسرحية . وكان من الضروري ايصال الأطفال تدريجياً مخوفهم حقيقة أن ادراك مغزي المسرحية ـ الحكاية أي مغزى المؤلف وانعطافات محورها هو المهمة الأهم في الفن المسرحي . وهنا ، أيضاً ، تبرز المهمة المعقدة لتكوين الصدى الانفعالي لمثل هذه المحاور أو تلك في العمل الفني ولتلك اللحظات الحادة ولديناميكتة درامية المؤلف الفني . ولكن مثل هذه المواقف ، في فهم الفن المسرحي بالنسبة لأطفال العمر السادس ـ السابع ونظراً لضعف آليات صياغة المعلومات وبما فيها الفنية ، ليست سهلة التناول دوماً . ولذا كان العمل ، أخذاً بالحسبان خصائص سيكولوجية الفهم في هذا العمر ، كان منظماً بصورة يعبر الأطفال من خلاله عن انطباعاتهم عبر الإبداع وعن طريق أراء المهام الإبداعية الخاصة بالتخيل والفانتازيا والأرتجال وتشغيل التفكير المترابط عن طريق أنواع الفن المختلفة .

كان عالم النفسى البارز ل .س . فيغوتسكي مؤلف الكثير من الكتب حول سيكولوجية النشاط الفني الإبداعي لطفال ما قبل المدرسة والتلاميذ الصغار ، كان يرى أن الاشتغال بالإبداع هو " رفيق دائم لتطوير الطفل " ... والصيغة الفعالة للتخيل إنما تلبي الطبيعة المحركة للتخيل الطفلي وأما نشاط الطفل في

مجال الفن " فيقدم الاتجاه الجديد للفانتازيا الخاصة به والمستمره مدى الحياة " (88) .

كانت المهام الإبداعية تساعد على ادراك أعماق انفعالات الطفل والتقاط درجة استقلالية استيعاب أفكار المسرحية وأفضلياتها الفنية . الرسوم والأشكال المعروضه والمصنوعة من خلال النقش والحفر والتشكيل غالبا ما كانت تتحدث عن طبيعة الفهم والإدراك أكثر من الرأي الكلامي . ففي السنة السادسة – السابقة من العمر لا تزال عند الأطفال حصيلة كلامية محدوده مما يعيقهم عن توصيف الانطباعات بدقة .

كان الإبداع التشكيلي حسب موتيفات المسرحية مثمراً للغاية . فالطفل بشروعه بالرسم كان يتذكر مضمون المسرحية . ومن خلال لغة الرسمة كان يتم نقل تقويمات بعض الشخصيات والموقف منها ، وهذا أتاح المجال لاستنتاج حول مدى استيعاب المسرحية وفهمها .

فالرسوم على أساس الحكايات ـ المسرحيات المعروضة (او المقروءة) إنما تشهد على الحلول الأبعد عن التوقعات فمثلا كانت رسمة (لوحة) التلميذ حسب موتيفت فيلم الصور المتحركة " دراكولا " قد تم حلها من خلال الكوميديا . فالشخصية المرعبة ـ دراكولا نفسه ـ قد تم تصويره مضحكا وحتى تعيساً . فالدموع تنهمر من عينه ويداه رخوتان وهو كله محطم ومحدودب .

غير أن كل هذا هو رسم أنجزه تلميذ في الصف الثاني فامامنا دليل على فهم مشروطية الجنس الفني . وفي أثناء رسم مشاهد من حكاية " الفيل والحمار والثعلب " (89) (مسرح الأطفال) أدرك الأطفال دور الديكور ـ ظروف المكان حيث تجري الأحداث . وفي رسمهم الألبسة لـ " علي بابا والأربعين حرامي " تعلموا تقديم سمات اجتماعية للبطل ـ فقير ، غني ألخ .

وقد تم التذكير بأن الأطفال يرسمون برضا وارتياح تحت انطباع المسرحية أو الحكاية المقروءة . ولكن ليس سهلا عليهم ، خاصة في السنة الأولى من التعليم ، تحقيق الصلات المجازية المترابطة . فمثلاً بعد عرض حكاية " الانسان الميكانيكي " المسجلة على فيديو (مسرحية طفلية لعواطف البدر) برسم الأطفال ، بارتياح كبير ، الروبوتات ويضفون عليها تقديرات ومواصفات معينة: " إنها طيبة لأنها تغني ولا تقوم بأعمال شريرة " وعند عرض مسرحية " دجاج في القفص " رسم الأطفال ، بكل ارتياح وسرور ، القفص نفسه والدجاج والديك والقطة . ورداً على سؤال : " من أثار اعجابكم أكثر من الآخرين " ؟ أجاب أطفال كثيرون : القطة "

اثارت الممثلة الفاتنة ، الجميلة ذات الليونة الجسدية التعبيرية والموسيقية ، ثارت اعجاب الأطفال الشديد . ولكن لم يدرك الجميع كيف هي خبيثة وماكرة . في هذه الحالات ، استخدمنا أسئلة يبدأ الأولاد ، بواسطتها ، فهم أن الشر لا يبدو ، دوماً ، مرعبا بل يبدو ، ظاهريا ، فاتنا وباعثا على السرور . وبغية فهم الجوهر الحقيقي للبطل (الشخصية الفنية) كان من الضروري مساعدة الأطفال على تحليل أفعاله وتوضيح أهداف التصرف الحقيقية وليس الظاهرية .

كان صعباً للغاية التقاط محور المسرحية في أثناء السنة الأولى من العمل . وبغية جذب انتباه الطفل نحو عامل محدد وملموس كان يتم اقتراح أسئلة مساعدة : فكر ، من فضلك ، ماذا طلبت القطة مقابل مساعدتها ؟ " . ويجيب الأطفال : " بيض " . ثم كان السؤال التالي : " هل يمكن للدجاج أن يعطي البيض؟ لماذا يحملونه ؟ وهكذا يبدأ الأطفال فهم كيف يمكن للشر أن يكون جميلاً وفاتناً .

ووفقاً للرسمات كان يمكن تثبيت المستوى الذي يمكن للطفل عليه أن يدرك مشروطية الشخصية المسرحية .

وأظهر الأطفال فانتازيا عاصفة في تصوير كارلسون رسما ونقشا وتشكيلاً ولكن الكاتبة آ. ليندغرين بابتعادها عن الفانتازيا بالذات قد خلقت هذه الشخصية التي تحيا حياتها الخيالية والواقعية في آن معا والتي تستوعب في داخلها جوانب عديده من حياة الطفل وسيكولوجيته .

أتاحت الصورة (الرسم) المجال لوضع تصور (عرض) عن طبيعة أداراك التلاميذ الصغار للشرطية المسرحية . وفي بعض الأحيان كنا نثبت الرسوم وعليها صورة " لثعلب حقيقي " و " غير حقيقي " وحيونات مختلفة أي الرسوم الأكثر قرباً من الظاهرة الحياتية الحقيقية أو المادة المعلومة والمقررة على الخشبة اصطلاحياً .

إن تحليل دراسة الرسوم الطفلية والآراء قد تثبت في أساس اختيار برنامج الحديث حول المسرحية (فيلم الصور المتحركة وفيلم الفيديو والعمل الأدبي المسموع) . وهنا صارت دقة التقويم الأخلاقي ومقياس التعميم الذي يحاول الأطفال من خلاله استيعاب فكرة المسرحية الأساسية وتوجهاتها الأخلاقية ـ الأطيقية وكذلك القدرة على نقل الطبيعة المجازية للمسرحية موضوع البحث ، صارت المقاييس الأساسية للتحليل .

وفي أثناء الحديث أولينا اهتماماً لانتقاء الأسئلة . وفي علم التربية ، معروف دور السؤال بصفته عاملا فعالا لخلق ظرف ملموس يسهم حله في تطوير التفكير الإبداعي . وفي بحثنا هذا كان هدف طرح أسئلة مختلفة هو الإسهام في تكوين مستوى أرفع من الإدراك الفني كعنصر ضروري للتفكير الفني المجاز لدي المشارك في مسرح الهواة الطفلي .

كانت هذه الأسئلة دافعة وحافزه ومساعدة ومنشطة (للنشاط التفكيري) و منظمة (مساعدة على فهم الانطباعات) ، وهي أسئلة تلقينية ولغزية وحافزة على طرح السؤال المعاكس .ويفضل استخدام السؤال كآلية تحدد مسار الحديث فإن الحديث نفسه صار الشكل الأساسي للعمل في ادراك تأثيرات المسرحية . وفي العمل التجريبي حاولنا التقليل من الخطر الكامن في الاستخدام وحيد الجانب لطريقة الحديث ، إلى الحد الأدنى . ويقوم هذا الخطر على أن الحديث في مسار تواصل التلميذ مع الفن ، يحمل عنصر التحليل . وإن ادخال الفكر التحليلي في النسيج الحياتي للفن خطر دوما وخاصة إذا لم يتم الأخذ بالحسبان الخصائص العمرية وخصوصية التجسيد المجازى للواقع على الخشبة .

يعتبر التأثير في المجال الانفعالي هو القوة الرئيسية للفن الذي يدرج الفكر ضمن الحركة سوية مع ميول الفرد الإرادية . وكما هو معروف كان ي . ب . بافلوف قد قسم البشر حسب طراز تفكيرهم إلى فنانين ومفكرين . وكتب أن الأوائل ويقصد بهم الكتاب والموسيقيين والرسامين وغيرهم من العاملين في المجال الإبداعي يلتقطون الواقع ككل وبالكامل دون تفتيت أو تجزيئ والاخرون - المفكرون يعملون وبالذات على تفتيت الواقع كما لو كانوا يقتلونه جاعلين من هذا الواقع جمجمة موقتة ، ومن ثم كما لو كانوا ، تدريجياً ، يستجمعون الفتات من جديد في أجزاء ويحاولون ، بهذه الصورة ، احياء ما لم يتمكنوا من احيائه بالكامل . (90)

ووفقاً لتصنيفه ، يعزى بافلوف الأطفال إلى طراز الفنانين مؤكداً على عدم وجود القدرة على الانفعالات العميقة فحسب بل على إعادة الإنتاج في وعي الظاهرة الكلية عند الأطفال وإن عقل الطفل مرتبط ارتباطاً وثيقاً بأساس ملموس وهو ليس ذا نوعية فطرية بل هو نتاج الاستيعاب الروحي للعالم المحيط وذاك الطريق الذي اجتازه الطفل في عامه السابع .

يمكن لسوء استخدام العمليات التحليلية أن يؤدي إلى تحطيم الإدراك الكلي الذي يخص التلميذ الصغير . لذا سعينا إلى استخدام طرائف التأثير الانفعالي مع استمالة أنواع الفن المختلطة مساعدين ، بذلك ، الطفل على ادراك المسرحية وفهمها من خلال الإبداع وتقويم المسرحية وصداماتها وبعض شخوصها .

وكان هذا الهدف نفسه قد سعت إليه الطريقة المستخدمة في مجال الارتجال حسب موضوعات المسرحيات والافلام المعروضة والحكايات المقروءة . وكان قد تم استخدام المهام - التمارين الخاصة بإعادة صنع الألعاب في ذاكرة شخصية معينة أو ظرف معين ونقل الانطباع عما هو منظور ومرأي . وكان التلاميذ يعرضون هذه اللوحات الارتجالية في أثناء الأحاديث ـ النقاشات .

كان التلاميذ يعدون قطع الملابس ، بولع كبير ، بحيث تتطابق مع صورة هذه الشخصية أو تلك ، وكانوا ، بحماس كبير ، يؤدون المهام ويبدون حالات الفانتازيا محاولين تصور كيف كان يمكنهم أن يتصرفوا " فيما لو " . وفي ملاحظتنا ومراقبتنا كيف يستخدم الأطفال تطور المحور الرئيسي توصلنا إلى استنتاج مفاده أن فكرة الحكاية - المسرحية كان قد تم قبولها على المستوى الخاص بالوعي الباطن ، وفي بعض الحالات على المستوى الوعي إلا أنها لم تكن مدركة على الدوام . وكان ادخال الشخصيات في عدة ظروف جديدة قد أجبر الأولاد على التفكير والتأمل والارتجال " على الماشي " فمثلاً كان الأطفال يتلقون مهمة التفكير وتصور الأمر في الوجوه حول ما جرى مع الذئب وشخصيات الحكاية الأخرى من " القبعة الحمراء " فيما لو لم ياتق الحطابين . وقد صورت إحدى المجموعات تطور الحدث كم يلي : كانت معدة الذئب تؤلمه إذ كان مصاباً بالتخمة فأضطر إلى زيارة الطبيب الذي أجرى له عملية وحرر القبعة الحمراء والجدة . ومجموعة أخرى رأت أن القبعة الحمراء والجدة قررا التخلص بأنفسهما دون مساعدة أحد وتمكنا من ذلك ولكن تم الاضطرار لإصابة الذئب بجرح ومن ثم اسعافه ـ صار الذئب خجلاً وأعطى كلمة بأن لا يأكل البشر بعد

الآن وكل شئ انتهى بالود . وكلا الموضوعين ساعدا ، في مسار الإبداع ، على استيعاب الفكرة الرئيسية وهي أن الشر يجب معاقبته وأن الخير ينتصر .

ويمكن أن يكون مثالاً على أداء المهام الارتجالية دون اعداد ، ما يلي : بعد عرض المسرحية التعليمية المأخوذة عن الحكاية العربية " الاسد والحمار والثعلب " تم الاقتراح ، دون تفكير تمهيدي ، بتصور الأبطال الأساسيين الذين رآهم الأطفال من الخشبة . فهل عرفوا شخصيات الحكاية في تفسيرات اصدقائهم؟ وكانت الإجابات المحصول عليها هي التالية : كلا ، لأن الثعلب كان كبيراً جداً ونحن لم نعرفه على الفور " ، " لم أعرف الأسد على الفور لأنه لم يكن كبيراً جداً ولا مخيفاً " . وفي تصويرهم للثعلب والأسد حاول الأطفال نقل طبيعتهم وتبيان صفاتهم ، من خلال مشيتهم أي " الخبث " و " الأهمية " الخ .

وبغية تدقيق مواصفات الأبطال كان قد تم استخدام الوظائف ــ الألغاز التى ساعدت في تحديد تطابق الشخصية مع فكرة الحكاية . وفي الحديث مع التلاميذ والذي كان مضمونه الأساسي هو مناقشة المسرحيات اندرجت ، تدريجياً ، معلومات ذات طابع مجازي ـ اعلامي حول الفن ومختلف أنواعه من مسرح ورسم وغرافيك وموسيقى . وفي هذه الأحاديث المصغرة خصص مكان مميزللموسيقى . وقد تركز اهتمام الأطفال على المواصفات الموسيقية لهذه الشخصيات أو تلك كما اقترحوا توصيف الأغنية أو الرقصة المستخدمة في المسرحية . وكان من الهنم أن يتعلم التلاميذ ، تدريجيا ، ربط طابع الموسيقى والأغنية والرقص بمواصفات الشخصية أو بالمسار الدرامي الانعطافي . وهذا قد أدى ، تدريجيا ، إلى تكوين حالة من ادراك الموسيقى كنوع من أنواع الفن .

ومن بين الأمثلة على مثل هذه المهام : توصيف أغنية القطة : " قفص لأجل الدجاج " وأغنية البيضاء الثلجية والأقزام (" البيضاء الثلجية " " والأقزام السبعة ") ورقصة مع أغنية ابنة السلطان (" عريس لبنت السلطان ") ووصف العلامات والسمات الموسيقية للدجاج والديك والأرنب البري (" قفص الدجاج ") والإنسان الآلي ومساعدوه ـ الروبوتان " الإنسان الآلي " .

وهذه هى بعض الردود المحصول عليها : البيضاء الثلجية جيدة ولطيفة وتغني أغنية طيبة وجميلة ومرحة " . وتحكي أغنية الأقزام كيف يسيرون في جو من المودة والفرح ويحبون العمل والمساعدة المتبادلة .

أعير اهتمام كبير في مراحل العمل الأولى لبرنامج تطوير استيعاب المسرحية وكان من الضروري ادخال الأطفال في جو الولع بالمسرح . وفي وقت لاحق انحصر هذا العمل في درسين في الشهر ، وفي فترة الإعداد لإخراج المسرحية جرت دروس إضافية . ومن حيث وجود صلات أوثق مع المسرح تم تجهيز بناء خاص بالأحاديث والبروفات والعمل التعليمي الإبداعي ووضع واخراج حكايات صغيرة ومشاهد متفرقة . واتخذ هذا المبنى ـ الفرقة تسمية " عالم الحكاية والفانتازيا " بما يماثل " غرفة الحكايا " المعروفة في مدرسة الفرح والمسرات لسوخوملينسكي عالم التربية الاوكراني الإنساني البارز .

وقد تم تجهيز خشبة صغيرة في الغرفة مع تلفزيون ومسجلة وكمبيوتر كما تم تعليق اللوحات ـ الرسوم التي أعدها الأطفال ، والألبسة والأقنعة ، وأحياناً اللعب ـ العرائس ، كما تم تخصيص رفوف " زوايا الحكايا " خاصة بمعروضات

الأطفال المرتبطة بالموضوع المعني . وكان باستطاعة الأطفال الإطلاع على الآلات الشعبية العربية . وفي هذه الغرفة أقيمت الندوات للأباء الذين كانوا يدعون خصيصاً لتنظيم ديكور الغرفة التي سميت " عالم الحكاية والفانتازيا " . وبمساعدة من الوالدين ظهرت ، هنا ، بعض مواد الديكور من عباءات وفرش وبسط صغيرة ولوازم بيتيه ساعدت على تجسد اللون القومي الأصيلة للثقافة الشعبية العربية . وكل هذا قد أسهم في ايقاظ الفانتازيا والإبداع في الدروس التعليمية .

وفي تحليلنا لبرنامج تعليم التلاميذ الصغار ادراك المسرحية واستيعابها ينبغي التذكير بأن تمارين عديدة قد دخلت ، عضوياً ، في منظومة التطوير الفني الإبداعي للأطفال ، وهذه المنظومة التي درست ، بدورها ، سلسلة من المهام الفنية الإبداعية من مختلف الطرز . وفي الحديث عن مواصفات هذه المهام النموذجية الطرزية ، من المجدي تصور التصنيف التالي المستخدم في بحثنا :

1 ـ من حيث المواصفات السيكولوجية :

أ. الفئة ـ المعرفية (لاستيعاب المعلومات الفنية الجديدة) .

ب. النامية (لتطوير المؤهلات الفنية) .

ج. الفنية ـ الإبداعية (لتنفيذ عناصر الإبداع المسرحي) .

2. من حيث الأهداف التعليمية :

أ. لتطوير الخصائص والسمات النفسية الضرورية للاشتغال بالفن المسرحي ، ومنها :

- التركيز المسرحي (على الخشبة) .
- الذاكرة المسرحية (على الخشبة) .
- التخيل .
- الفانتازيا .
- القدرة على الخلق والإبداع .

ب. لتطوير عناصر الصنعة الفنية المسرحية (التمثيلية) :

- لغة الخشبة .
- الحركة على خشبة المسرح .
- الاحساس بالشريك .
- الحس الموسيقي .
- المجازية والحيوية .

ج. لتطوير الذهن (أساليب العمل الذهني) :

- ادراك أهداف المهام الفنية ـ الإبداعية .
- عمليات التحليل والتركيب .
- طرائف المقارنة والمقابلة .
- تعميم المادة .

3. من حيث مستوى الاستقلالية :

أ. ما هو منجز على أساس تعليمات المشرف على المجموعة .

ب. ما هو منجز على أساس المطابقة مع المهام السابقة .

ج. ما هو منجز بصورة مستقلة .

4. من حيث شكل العمل التعليمي الإبداعي :

أ. جماعي (منجز من قبل جميع المشاركين) .

ب. مجموعات صغيرة (تضم الواحدة منها شخصين ـ ثلاثة) .

ج. افراديــــة .

كان تنفيذ المهام يفترض حلولاً مؤقتة متباينة وتوزيعاً متبايناً بين المشاركين بحيث على كل واحد منهم أن ينتقي مجموعة من المهام مع الأخذ بالحسبان مؤهلاته وخصائصه الأنموذجية الشخصية . وكان من الضروري الأخذ بالحسبان ، أيضاً ، تفضيل التلاميذ بالنسبة إلى اختيار المهام . وهكذا كان التلاميذ الذين يملكون خبرة غير كافية في التواصل مع المسرح ، ينالون عدداً كبيراً من المهام ذات الطابع المعرفي والتي تلبي خصوصية الفن المسرحي . وغالباً ما كان الأطفال سريعو الحركة يبدون حالة من عدم التركيز ولم يستطيعوا ادراك هدف المهمة وكانوا ينفذونها بصورة آلية . وكان مثل هؤلاء التلاميذ يحصلون على مهام أكثر لتطوير التركيز المسرحي والذاكرة على الخشبة ثمة أنواع عديدة من المهام التعليمية موصوفة في برنامج تطوير الإدراك وتنميته . وكما قيل أعلاه ، إن هذا البرنامج قد امتزج ، عضوياً ، مع عمل المجموعة العام .

وإن المضمون الذي بنيت عليه صياغة المهام التعليمية الفنية الإبداعية كان قد تم التعبير عنه فيما يلي :

1ـ تمارين وايتودات حول استيعاب أسس الفن المسرحي .

2ـ ألعاب ممسرحة من مختلف الأنواع .

3ـ الاستفادة من الفولكلور بصفته الأساس الأول للثقافة المسرحية العربية .

4ـ استيعاب المغزى الفكري ـ الفني للمسرحية المقبلة ، وعمل البروفات والمشاركة في اخراج المسرحيات .

كان الشئ الرئيسي في مجال اخراج المهام التعليمية الفنية الإبداعية هو ادراك التلميذ لأهداف العمل ومهامه الأساسية . وبشكل عام أدى المستوى المتباين للإعداد ومستوى درجة تطور المؤهلات الفنية الإبداعية ، أدى إلى نتائج متباينة في أداء هذه المهام والوظائف . وهذا قد تم أخذه بالحسبان في أثناء تقويم تنفيذ الايتيودات وتم تناول كل واحد مع الأخذ بعين الاعتبار الامكانات . وكانت ديناميكية تطور المؤهلات في ظهور العلامات النوعية الجديدة في الأداء هي الأساس الرئيسي لتقدير النتائج .

تم وضع برنامج الدروس التجريبية الاختبارية على أساس ثلاث سنوات . وتحددت الفترة لسببين هما الفترة المحدودة من الأشهر الدراسية في العام بسبب العطل المتواصلة والعدد الكبير من الأعياد الدينية . ففي السنة الأولى من الدراسة كانت هناك المهام التعليمية ذات الطابع التحضيري . وقد تم طرح مهمة النقاط طرائف ملموسة في العمل الدراسي أمام الطلبة لأن الحديث كان يدور حول تعلم الإبداع المسرحي وامتلاك أبسط أساليب فن التمثيل .

وفي السنة الأولى بالذات كان يبدأ الإطلاع على مختلف الايتيودات والتمارين التي تخص تطوير التركيز المسرحي على الخشبة والذاكرة المسرحية . إنها

مهام ووظائف لتذكير مواقع المواد وعددها وتمارين لتنمية البصر " الجانبي " أي القدرة على عدم رؤية الشخص مباشرة أمامه بل أيضاً ذاك الواقف على جنبه ، وهذا مرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم " الشعور بالشريك " . وهنا أيضاً مهام ووظائف لتنمية " الانتباه السمعي " . وقد تبين أن مثل هذه المهمة لأطفال العام السادس ـ السابع معقدة آخذين بالحسبان سهولة الحركة وكثرتها . كان ينبغي على التلميذ خلال دقيقة ـ دقيقتين أن يصغي بتركيز وانتباه إلى أصوات الشارع والمدرسة وصف البروفات ويحاول تثبيت كل مصادر الصوت وتسميتها . كما تم اقتراح الإصغاء إلى الأصوات التي تحيط بالإنسان في الصباح ، وكذلك مساء في الشقة والتحدث ، لاحقاً ، عن كل هذا في دروس الفرقة . وإن مثل هذه المهام تهئ الطفل للإحساس بالخشبة وتصوغ الاستعداد للاستماع والولوج في التفاعل المسرحي مع الشريك .

إن الايتيودات المتنوعة التي كان الأطفال في الدروس يؤدونها وينفذونها ، كانت موجهة نحو اعداد الطفل للإبداع المسرحي ومنها تلك التمارين — الايتيودات لتنمية الذاكرة . وهدفها التذكير والإعادة بصدد الاشياء والمواد على الرف وفي الفرقة وتذكر وضع الجسد (ذاكرة الجسد) وكل ذلك بعينين مغمضتين وكذلك دوي التنغيم (الذاكرة التنغيمية) وتذكر طابع رد الفعل على خروج الشريك الخ .

وقد تم اقتراح الايتيودات ـ التمارين في بحثنا خصيصاً للقدرة على الليونة والتحرك بصورة جميلة ومعالجة النطق الدقيق ... وإن مثل هذه التمارين التي كان يعرضها المشرف أو كان الأطفال أنفسهم يثبتونها .

وكمثال نورد المهمة التي صاغها الأطفال (من ابتكارهم) بصورة مستقلة مع التلقين على شكل أسئلة مساعدة . ويقوم هدف المهمة المطروحة على تعلم توجيه دقة النطق في ظروف مسرحية مختلفة . ومضمون المهمة هو التوجه بالاسم إلى الصديقة (الصديق) وبدقة أكثر : مناداتها (مناداته) بصوت جهوري ، وتبعاً للظروف ، بصوت خفيض أو عادي بحيث يتضمن النداء تعبيراً ملموساً كالسرور أو الحذر أو التعجب الخ . وإن قوة الصوت لم تكن تتعلق بمدى بعد الشريك وقربه فحسب بل بموقع اللقاء ـ في الشارع أو في الحديقة أو المدرسة ألخ .

وبهذه النقطة أيضاً ترتبط التنغيمة وتعبيريه التوجه . ونالت هذه الحركات علامات عالية (4 ـ 6) . وكان يمكن استنتاج أن الطفال في هذه المرحلة من العمل يقتربون من فهم ذاك المغزى الذي تحظى به الكلمة اي نص الدور بالنسبة إلى الفن المسرحي . الشئ الرئيسي ، عن ماذا ابتعدنا في مثل هذه المهمات ـ هذا هو مغزى النص (في هذه الحالة ـ مهمات) أي نص الدور . وكان على الأطفال أن يستوعبوا تدريجياً المخطط :

عن فهم مغزى النص ــ نحو التقاط اللفظ ــ نحو تعبيرية القراءة.

أظهرت المهمة ــ التكليف ، أن مختلف المهم التعليمية الإبداعية تتداخل وتكمل بعضها بعضاً كهدف تعليمي للمهمة أو كوسيلة لحلها وهكذا برزت الفانتازيا كوسيلة لحل المهمة الخاصة بتعبيرية الكلام المسرحي والقدرة على

الخلق والإبداع (الاستقلالية في الإبداع) وهذا قد تجلي كنتيجة بواسطة الأسئلة المساعدة .

كان ادراج التخيل والقدرة على التصرف والتحرك في ظروف مخترعة أي كما " لو كان هذا في الحياة " هو الشرط الضروري في معظم المهمات الإبداعية التعليمية . فالطفل لا يمكنه ، دوماً ، قبول " الشئ الاصطناعي " الجاري في المسرح بل الإحساس بصورة واقعية . ولا وجود عند المنفذ لضرورة فعلية لهذا التصرف أو ذاك وبالذات لأن بعض المواقف السلوكية يمكنها أن لا تستوجب من جانب الطفل . ومن جهة أخرى ، وإن فن المسرح قريب ، من حيث طبيعة من أداء أدوار الأطفال . وهنا إن مسألة " ماذا كان يمكنني أن أفعل فيما لو كان هذا في الواقع ؟ " هذا السؤال الذي أطلقه ستانسلافسكي يعطي دفعاً للتخيل ويترك صداه في الفعل إذ أنه " من خلال " فيما لو بصورة طبيعية ، وعادية ، وعضوية تنشأ الافعال الداخلية والخارجية من ذاتها " (91) . وبناء عليه ، نحن بدأنا من " فيمالو " فعلت التمارين الخاصة بتكوين القدرات والمؤهلات فعلها بصدق في الظروف المختلفة .

ومثال هذه المهمة ـ الوظيفية هو الايتيود . فالأطفال تلقوا مهمة تصور أنه توجد على خشبة المسرح كراس حقيقية ـ إنها أشجار حديقة مزهرة ينبغي رشها وتسميدها ومن ثم قطف الثمار . ففي مثل هذه المهمات تم ، في البداية ، استخدام الفعل بمواد حقيقية ، وفي وقت لاحق ، من خلال التخيل . مثلاً ، حصل الأطفال على مهمة النظر إلى المادة الموضوعية على المنضدة والتي يراها كل

واحد على طريقته . وفي النتيجة ، تتحول الكرة الموضوعة على المنضدة إلى تفاحة ، كتاب أو أيه مادة أخرى يجب القيام معها أو عن طريقها بحيل معينة .

وفي العمل مع التلاميذ الصغار تم تطبيق مبدأ التصعيب التدريجي لأهداف المهمة التعليمية الإبداعية ومضمونها . ومثال ذلك استخدام هذا المبدأ في أداء وتنفيذ المهمة خصيصاً لتطوير الإيقاع المسرحي ، والموسيقية ، بصفتها صفة مسرحية ضرورية وهنا كان الغرض الأساسي يتطابق مع المهام المسرحية الأخرى بهدف حفز التخيل والفانتازيا الإبداعية والحل الإبداعي المستقل للايتيود التمرين . ففي البداية مهمة بعدد من المهام الإضافية فهي في البداية : المشي 2/ 4 ومن ثم 4/4 بعدها تم اقتراح العدين - مشي والعدين الآخرين — وقوف بعدها كان يتم تطويل هذه الفواصل . وفي الاستراحات كانت هناك مهمات ابتكار فعل ما ، مثلاً جمع القطر ، والرقص ، ويمكن انجاز كل هذا بصورة أكثر قناعاً وفي وقت محدد أيضاً .

كان الجزء الأساسي من المهام التعليمية الإبداعية موضوعاً ومحلولاً في نشاط اللعب . وفي عملنا (راجع الفقرة 3 من الفصل 1) حيث تمت دراسة مهمة اللعب وقيمته كنشاط اساسي للأطفال ما قبل المدرسة وللتلاميذ الصغار ، هذا النشاط الذي يحدث فيه ادراك لنسنن العالم الخارجي وخصائصه . واللعب في اختبارنا مستخدم لتطوير المؤهلات الفنية والإبداع الطفولي . وقد أخذنا بالحسبان ، عند انتقاء المهمات وتصميمها ، أن لعب الطفل هو في الوقت نفسه سعيه نحو الرضا والانشراح وأيضاً المتعة . وأدى التقيد بهذا الشرط إلى أن ينطلق الأطفال إلى خشبة المسرح ويمثلون ويتخيلون بكل ارتياح وسرور .

لكل لعبة توجيهها التربوي التعليمي الملموس (هدف تعليمي) . وفي الألعاب تم ، على نطاق واسع ، استخدام عناصر الفولكلور ومن ضمنه الموسيقى . وإن تطوير الروح الموسيقية والايقاع واستيعاب التقاليد الشعبية في الرقص والغناء قد شكل ، ايضاً ، واحدة من المهام الرئيسية .

يمكن اعتبار اللعبة العربية القديمة " خروف مسلسل " يجلس رئيس المجموعة على الارض ويمسك برجل من وقعت عليه القرعة مردداً ما يلى :

الرئيس : خروف أمسلسل

المجموعة : هدوه

الرئيس : تراهــو يا كم

الجميع : هدوه

الرئيس : خرب غواكـــم

الجميع : هدوه

الرئيس : في ريله اكراحه

الجميع : هدوه

الرئيس : كبر البراحـــه

الجميع : هدوه

الرئيس : تراهـــو ياكم

الجميع : هدوه

مثالاً على اللعب باستخدام طريقة الدور في السنة الاولى من التعليم من خلال " الحوار " الايقاعي سوية مع الكورس بحيث كل مشارك يؤدى دوراً مركزياً

بـالدور . وهنـا يولـي أهتمـام بديناميكيـة الفعل والعابـارة المركزيـة التـي تـؤدى وظيفة ذروة التطور المحورى كله : " هو قادم نحونا " . هذه العبارة كان ينبغـي علـى الأطفـال أن يلفظوهـا بنـبرة أعلـى " وبجـزم مـع ادراك اهميـة هذه اللحظـة وتبين أن اللعبـة مفيدة جـداً لتطويـر التركـيز المسـرحي والايقـاع المسـرحي والاحساس بالفرقة المسـرحية التـي يعمـل بهـا . وقد شـارك الاطفـال فيهـا بكل رضى ذون تردد بصدد التوجيهـات التعليميـة التربويـة . وقد سـعينا كـي نمنـح الأطفال دورساً بسيطاً في شكل العاب معروفة أو عن طرق الارتجال ومنها لعبـة " لنطلق سوية " وهنا تكمن فكرة تهدئة الصديقة سعاد الزعلانه واستمالتها إلـى اللعـب . وتـم ، هنـا ، اسـتخدام عنـاصر خلـق ظروف الأدوار والمهـام الخاصـة بتطوير الحركة المسرحية وليونـة الجسد ونـبرة الصـوت وتلحينيتـه وتنغيمـه . وبالنسبة إلى المبتدئين تم استخدام لعبة " السبت سيمبوت " .

أولينـا اهتمامـاً خاصـاً ومـيزاً بانتقـاء الريبورتـوار لأجـل المهـام التعليميـة التدريبية . ولم يتم الأخـذ بعين الاعتبـار الجدوى التعليميـة فحسـب بـل ، أيضـاً التوجـه الأخلاقـي الإنسـاني نحـو غـرس الخـير والـروح الإنسـانية . فالألعـاب والأغـاني والحكايـات كـانت تنتقـي مـن المراجـع الأدبيـة أي تلـك الأعمـال. والمجموعات الموضوعية من قبل كتابة معروفين مختصين بالكتابة للأطفال مثل بزه الباطني وغيرها (92)

يمكن أن تكون لعبة " أم أحمـد " تجلس إحداهن على الأرض تنبش الـتراب وتبحث عن ضالتها فتتقدم إليها المجموعة سائلة اياها :

المجموعة : ها أم أحمد شدورين .

أم أحمـــد	:	أدور ابرتي
المجموعة	:	شتسوين فيها
أم أحمـــد	:	أخيط ثياب أحمد
المجموعة	:	أحمد أكل دقوس ومات
أم أحمـــد	:	وافـــــــادي
المجموعة	:	يارج الله .

مثالاً على اللعبة الموسيقية الممسرحة . ولا تشارك فيها إلا الفتيات الواتي يلعبن أدوراً في مسرحية صغيرة لها خصوصيتها . ففي الوسط تجلس القائدة التى " كما لو كانت " تمشي في الرمل وكل المشاركات يقفن حولها ويسألن عن ماذا تبحثن يا أم أحمد ؟ وكان على المشاركة التي أدت دور أم أحمد أن تفكر بالطقم وبالصورة المسرحية كلها واكتشاف نوطات حزينة في الصوت وفي وضعية اليد والجسد . وبعد عبارة الذروة " أحمد مات " ينشد الجميع أغنية ايقاعية هي " ليمنحك الله الصبر " وهي ، إلى حد ما ، قريبة من الطقوس الروسية والاوكرانية الخاصة بالطقوس الجنائزية .

ويتم شرح منشأ هذه اللعبة العريقة للأطفال . فهي تصور مشهداً من حياة الغواصين الباحثين عن اللؤلؤ . وكانت الهتافات الممتالية الصادرة عن المشرقة والكورس تقوى جو الحزن بسسبب فقدان الابن المحبوب . وفي هذه النهمة ـ اللعبة يتم تقويم الايقاعية والاحساس بالجوقة المسرحية والروح الموسيقية والسمة المجازية .

هذه هي المواضيع من حياة صيادي اللؤلؤ والموجودة في لعبة ممسرحة أخرى : " ماما ، أنظري " . وفي الألعاب الممسرحة كان يستخدم مبدأ ادخال مختلف عناصر الفن المسرحي ـ اللعبة العروس والشخصيات الحية والأقنعة والأغاني والرقصات واعداد الديكور . فهنا الأطفال والإبداع في آن معاً . وهنا تحضير الأقنعة واللعب.

تم تطبيق الألعاب الموسيقية المتضمنة الفولكلور واستخدامها في كل مراحل اجزاء التجربة ـ الاختبار ، والشئ الرئيسي هنا ، هو مبدأ التعقيد التدريجي للمهام الفنية ـ الابداعية . وقد تضمن الهدف التعليمي مواقف أكثر فأكثر : تطويلا او تقصراً ، وأخذ المشاركون يستعدون تدريجياً للمشاركة في المسرحية وفي فهم تصادماتها الدرامية وانعطافات المحور العام .

أولينا اهتماما خاصا بالإطلاع على الفولكلور الغنائي وقد تضمن برنامج الدروس أغاني مختلف الأجناس ، مثل أغاني الأعراس "من قبل الخطيبة ؟ وأغاني الأعياد "في أثناء رمضان " والأغاني ـ الأدعية والصلوات " أمنا المنقذة " و "ليحرسك الله " والعادية "نعم يا حبوبي " و " في الأمس " و " صباح الخير " و " مين زعلك وضربك " و " القمر " و " صحة وعافية " . وفي الألعاب الموسيقية اطلع الأطفال على الآلات الموسيقية العربية الشعبية مثل العود و الربابة و على الآلات العصرية الحديثة مثل السكسافون و الاورغن و الطبل و الخشخيشة .

وبشكل عام ، شكلت الألعاب ـ التمارين المسرحة المستخدمة في البحث ، الصيغة الأساسية للعمل الذي شارك فيه ، من الشخص الواحد حتى المجموعة الكاملة ـ 20 شخصاً . ويمكن ابراز الأنواع التالية :

1. الألعاب ـ التمارين (اعداد التركيز المسرحي والحركة المسرحية واللغة المسرحية ألخ) .
2. الألعاب الخاصة بتحديد وتوين الشخصية المسرحية .
3. الألعاب الخاصة بجمع المواد .
4. الألعاب المسرحية الموسيقية .
5. الألعاب ذات الصبغة الدرامية بغية التقاط الفعل المسرحي .
6. الألعاب ـ الارتجالات .

انتقينا الريبورتوار لأجل الألعاب لإخراج المسرحيات آخذين بالحسبان الخصائص السيكولوجية للتلميذ الصغير وصراحته ومدى انطباعاته المكانية والزمانية . وينبغي على الشخصيات الشريرة أن لا تكون مرعبة أكثر من اللازم كي لا تخيف الأطفال وأن لا تثير قلقهم وانفعالاتهم السلبية ولهذا السبب بالذات صارت الحكاية تشكل أساس الريبورتوار إذ إن حكايات الأطفال هي كتاب الحياة . فهي تعطي الامكانات للطفل كي يحيا كل لهيب المشاعر ، والثقة بأن الخير ينتصر على الشر (بتفصيل أكثر عن الحكاية أنظر الفقرة /3/ من الفصل الاول) . ويدرك الطفل كل هذا كقانون أساسي للحياة . فالصراع بين الخير والشر غير مجسد بذاك الكمال والغني مثلما هو في الحكاية إذ إن الحكاية يتم ادراكها مثل اللعب وهي تلبي خصائص هذا العمر السيكولوجية .

لقد تم استخدام الحكاية لأجل التجسيد المسرحي في نوعين : من خلال مسرحية او حكاية متحولة إلى تمثيلية . ومنتجه لهذين النوعين من العمل المسرحي هو اخراج مسرحية إلا أن مسار تحقيق مثل هذه النتيجة كان يحمل بعض الفوارق .

شاركت الفرقة ـ المجموعة بكاملها في عملية تحقيق تحويل الحكاية إلى تمثيلية . وكان الأطفال أنفسهم يختارون الحكايات ثم كانوا يقرؤونها ويناقشونها. وكانت تتجلى فكرة الحكاية من خلال الأحاديث وتتحدد وعظيتها كما كان يتم تحليل طبائع الشخصيات وتوزيع الأدوار . وفي حال وجود نص كبير كانوا يقومون بالاختصارات اللازمة . وكانت المبادئ الرئيسية هي بساطة محور الأحداث ووضوح البناء الدرامي وتحديد المراحل وتوزيع الممثلين وكل هذا كان ينبغي أن يكون سهلاً ومفهوماً لدى الأولاد .

جرى العمل على المسرحية على مراحل :

<u>المرحلة الأولى</u> : اختيار المادة الدرامية .

<u>المرحلة الثانية</u> : القراءة وتحليل النص .

<u>المرحلة الثالثة</u> : توزيع الادوار .

<u>المرحلة الرابعة</u> : البروفات وصياغة المشاهد .

<u>المرحلة الخامسة</u> : الصياغة النهائية والعرض الأول .

وفي العمل على الدور حاولنا جعل هذه العملية طبيعية بقدر الامكان . وبغية فهم طبيعة الشخصيات ثم استخدام أسئلة مساعدة . وهكذا في مسرحية " الحمار والأسد والثعلب " (السنة الأولى من التعليم) كان على الصغار أن يفهموا فكرة المؤلف الرئيسية وهي أنه لا يوجد شر مرعب إذا كنت يقظاً ومنتبهاً وتتصرف بعقلانية وبصيرة . فالحمار وقع في مصيدة الأسد وبالذات لأنه كان سريع التصديق ، والثعلب أبدى حذراً ويقظة لذا نجا .

وفي حكاية " الثعلب والأسد " (السنة الثانية من الدراسة) إن الأسد وإن كان ملك الوحوش إلا أنه ليس مرعباً اطلاقاً . فهو مريض ومنهك لدرجة يدعو إلى الشفقة . وبعد قراءة الحكاية ـ المسرحية طلبوا من الأطفال أن يرسموا الأسد والثعلب والحمار . وقد استوضح الأطفال من خلال الردود على الأسئلة كيف ينبغي تصوير الحمار ، والثعلب المكار والذكي ، والاسد ،واستفهموا كيف هي مشيتهم ولماذا هذه المشية مختلفة من واحد إلى آخر وكيف يجب نقل طبيعة الشخصية . وكان على الاعداد وتحضير الألبسة والأقنعة والإصغاء إلى الموسيقى أن يهئ الأطفال كي يتصرفوا بشكل " كم لو كان هذا الأمر قد حدث في الواقع " .

كانوا يقرؤن النص ، في بعض الأوقات ، مواجهة . وكان التركيز منصباً أساساً على الذاكرة الا إرادية إذ كان ينبغي تذكر الدور " تلقائياً " . وبغية تنشيط الاهتمام وزيادته كان بقية الأطفال يتمثلون المشاهدين اي يأخذون دور المشاهد أو الناقد أو كانوا يشاركون في العمل المسرحي ويمثلون دور الوحوش التي تنشد أغنية وترقص الخ .

انحصر العمل على الدور والمشاهد المختلفة ، انحصر في العمل على الأخطاء واجراء بعض التعديلات على الشخصية التى تم ابداعها . زهنا أضيف مبدأ استيعاب الأهمية الدرامية للمشهد .وكان على الأطفال ، من خلال النص ومواصفات الشخصيات أن يفهموا ما هي المشاعر والأحاسيس التي تتبدى في هذا المشهد وما هو سببها وما هي المشاعر التى تنتاب الشريك الخ .

وفي السنة الثالثة من الدراسة تكبر المتطلبات لإخراج المسرحية وصاروا يختارون المسرحية الأصعب . وتتجلى مفاهيم جديدة في في تطوير الفعل المسرحي . وبشكل عام إن العمل على المسرحية كان يقوم على أساس مبدأ التصعيب التدريجي وطبقا للبرنامج التالي :

السنة الأولى : ـ وضع مسرحية " النباه " (" الحمار والأسد والثعلب ") ومسرحية " الملك اللبيب " (حكاية شعبية عربية) .

السنة الثانية : ـ اخراج مسرحية " الثعلب والأسد " ، ومسرحية حكايتين ـ " مصباح علاء الدين السحرى " و " الملك ذو القرنين " .

السنة الثالثة : ـ اخراج مسرحية " في الاتحاد قوة " ، ومسرحية حكايتين : " نصف النصف " و " السمكة الذهبية "

وفي أثناء اعداد المسرحية توجهنا نحو الجو العام في الفرقة ، وحاولنا درء الإحساس بعدم الارتياح في الدور ، ومظاهر عزة النفس أو الاحساس بالحسد . وكان الشئ الرئيسى إعطاء جرعة للصغار من الموقف الإبداعي من كل أنواع النشاط واحترام رفاق الدرب المسرحي . وهنا تجلت الجوانب الجمالية والأخلاقية لتكوين الشخصية وتطوير سماتها القائمة على الانفتاح .

استمر العمل دون توقف ، هذا العمل الموجه نحو بناء آليات الضبط الذاتي (المراقبة الذاتية) وتركيز الجهود الإرادية . وفي اثناء الاحاديث وكذلك في أثناء الدروس توضح دور الاندفاعات الذاتية والصبر والتحمل لإحراز نجاحات ابداعية . وهكذا ازيح التوتر . وفي اثناء أداء الايتيودات والتمارين كان الصغار يقومون بعضهم بعضاً . وهم هنا كانوا يتلافون التقويمات السلبية الحادة للرفاق ولتصرفاتهم . فمثلاً ، عوضا عن عبارة " هذه الناحية لم ينجح في ابرازها أو أداها بصورة سيئة " . نحن أوصينا باستخدام تعبير " هذه الناحية لا تزال غير موفقة تماماً " . وهذه العبارة أجبرت على الوصول إلى فكرة مفادها أن " هذا المشهد سيصبح عاجلاً أم آجلاً " . فضلاً عن هذا ، حاولنا كي يفهم كل مشارك ، هدفه هذه المهمة أو تلك ، بكل دقة ، وما هو الشئ الذي ساعده على استيعاب مقاييس التقويم .

كان برنامج الدروس قائماً على أساس مبدأ التعقيد بما يخص المهام ذات الطابع التعليمي - الإبداعي وسيناريو التمارين الممسرحة على حد سواء . كما تم تطويل فترة العمل على مسرحة الحكايات أو اخراج المسرحية . وكان كل درس يتكون من أربعة أقسام :

1. الإحماء الموسيقي .
2. الألعاب الممسرحة والتمارين والايتيودات الخ .
3. التكرار وحفظ الأغاني والرقصات .
4. قراءة الحكايات ، والتمارين الإبداعية ـ الارتجال . والعمل على مسرحة الحكاية أو على المسرحية .

وكانت العلاقة بين التوزيع الموقف للعمل حسب الأقسام تتغير . وهي ، بشكل عام مجسده في الجدول التالى :

الجداول



الجدول رقم (1)

التوزيع التقريبي لزمن المدرسى التعليمي الإبداعي

حسب سنوات الدراسة

النوع	سنة الدراسة		
/ القسم /	1	2	3
الدروس	الكمية بالدقائق		
1	2	3	4
الاحماء الموسيقي	10	10	10
الألعاب والتمارين الايتودات الممسرحة	20	30	20
التكرار وحفظ الأغاني والرقصات والمشاهد الموسيقية	15	20	20
قراءة الحكايات والتمارين الإبداعية ـ الارتجال ، والعمل على مسرحة الحكاية أو المسرحية	15	30	40
الوقت العام للدرس	60	90	90

كما نرى ، في السنة الأولى من البرنامج كانت الدروس في الحلقة تستمر ستين دقيقة ،وفي السنتين الثانية والثالثة ـ تسعين دقيقة ، لساعتين بمعدل مرتين في الاسبوع. وتمتد الدروس لثلاثين أسبوعا دراسيا أي في السنة ـ 60 درسا بمعدل ساعتين للدرس أى مجموع الساعات / 120 / ساعة في السنة وهي قد توزعت بصورة مختلفة في السنوات الأولى والثانية والثالثة .

الجدول رقم (2)

توزيع الساعات الدراسية في السنة (النسبة)

أنواع الدروس	الكمية / ب ٪ /		
	السنة 1	السنة 2	السنة 3
حضور المسارح والسينما والمعارض ومشاهدة الفيديو وافلام الصور المتحركة و الدروس النظرية	20	20	30
الدروس العملية	60	50	40
اعداد المسرحية ومسرحة الحكاية	20	30	40

يبين الجدول بوضوح أن الوقت المخصص للمسارح والسينما ومشاهدة الفيديو وأفلام الصور المتحركة يظل ثابتاً من حيث تناسبه مع عدد الدروس (بالنسبة المئوية) . فضلاً عن هذا ، فقد تم تطبيق طريقة أخرى بصدد قسم " الدروس العملية أي التعليمية ـ التدريبية والألعاب والايتيودات الإبداعية " . ففي السنة الأولى من الدراسة تنص الطريقة على نوع العمل الأساسي وشكله ، وفي كل سنة لاحقة ينخفض الوقت لصالح العمل على المسرحية واخراجها والذي يتزايد من 20٪ في السنة الأولى من العمل حتى 30 ٪ في الثانية و 40٪ في السنة الثالثة .

وفي أثناء العمل كان التباين واضحاً بين التلاميذ من مختلف المجموعات النموذجية الإفرادية الشخصية . لذا كان الأمر يحتاج إلى بعض التعديل في طرائق العمل . وهكذا بالنسبة إلى المشاركين في اختبار المجموعة " الضعيفة " صار من الضروري تقوية العمل الموجه نحو تكوين الاهتمام بالإبداع الفني

وتطوير التخيل والفانتازيا . وبما يخص المجموعة " الوسطى " كانت ألعاب الأدوار الجماعية هي الصيغة الأكثر فعالية للعمل . وأما بالنسبة إلى المجموعة " الأكبر " فإنه صار ضرورياً تقوية الطرائق الذهنية أي التحليل والتركيب ، والمقارنة والمقابلة .

وتبين أن ادراج ممثلي المجموعات الأكبر من مسرح لهواة الطفلي في أعمال البروفات هو عمل مفيد للمجموعتين الضعيفة والمتوسطة . فهذا قد ساعدهما على تجاوز حالات التصفيد وولوج الوضع المسرحي على الخشبة .

وبشكل عام إن المشاركين في المسرح التجريبي الطفلي من كل المجموعات قد أظهروا لغاية نهاية الاختبار تحسناً هاماً في كل عناصر النشاط الفني الإبداعي وهذا ما تدل عليه النتائج المستقاة .

3. تحليل نتائج الاختبار المتشكل بما يخص تطور النشاط الفني الإبداعي للتلاميذ الصغار من خلال مسرح الهواة الطفولي .

تحددت نسبة (درجة) ثمار النظام الفني التربوي المقترح في صيغة من العمل التعليمي الإبداعي التنظيمي بما يخص الإشراف على مسرح الهواة الطفلي ، تحددت بمقاييس جرت في المجموعات التجريبية الاختبارية الخاصة بالبارومترات المحددة في هيكل النشاط الفني الإبداعي (انظر الفقرة 2 ، الفصل 2) . وفي مسار القياسات تم تقويم التقديرات النوعية على أساس مجموع

علامات العناصر الأربعة للنشاط الفني الإبداعي ومنها تلك التي جرت في صيغة سلسلة من الأسئلة الاختيارية وأداء المهام التشخيصية والتعليمية ـ الإبداعية التي تحققت في أثناء الاختبار . وإن تصنيفها ومواصفاتها محددة في الفقرة 2 من الفصل الثاني جرت مقارنة نتائج شرائح المراقبة في مجموعات التجريب والاختبار والمراقبة من خلال مقاييس موحدة . وكما أشير أعلاه (الفقرة 2 ، الفصل 2) فإن الشريحة (المقطع) الأولى قد تحققت في بداية العام الأول (بعد شهرين من العمل) والثانية في أواسط العام الثاني من الدراسة ، والثالثة في نهاية العام الثالث .

وجرى التقويم لكل مجموعة على حده ـ القوية والمتوسطة والضعيفة . وكانت الأكبر عدداً هي المتوسطة ـ 8 أشخاص وأما القوية والضعيفة ففي كل منها ستة أشخاص . وفي البداية تم تسجيل التقديرات في " خارطة النشاط الفني الإبداعي لكل مشارك ومن ثم صيغت في جداول وكانت العلامة المتوسطة حسب الصيغة :

$$\bar{X} = \frac{\sum_{i=1}^{n} X_i}{n}$$

تم حساب العلامة الوسطى حسب العناصر ومن ثم وسطيا على أساس المجموعات .وكانت نتائج الشريحة الأولى قد حملت ، على الأرجح طابعا تثبيتيا لذا لم تتعرض للمعالجة الإحصائية . وقد أخذنا بعين الإعتبار أن المجموعة التجريبية الاختبارية قد تم انتقالها حسب مبدأ واحد هو العدد العام الواحد للمشاركين (على اساس 20 شخصا) والمواصفات العددية الواحدة (بمعدل 6 أشخاص) للقوية و 8 أشخاص الوسطى و 6 اشخاص الضعيفة . وكانت مؤشرات البداية واحدة ونادراً ما تميزت فيما بينها :

الجدول رقم (3)

مؤشرات الانطلاق (الشريحة الأولى) للتقويمات الوسطية

المجموعات القوية	المتوسطة	الضعيفة
ايه 1,66	1,5	1,1
ك 1,52	1,4	1,1

نورد مثالاً على حساب العلامات وفقاً للعنصر القيمي التوجيهي في المجموعة القوية :

الجدول رقم (4)

المجموعة القوية						تقدير علامات العنصر القيمي التوجيهي للنشاط الفني الإبداعي					
المؤشر الأول						المؤشر الثاني					
التقدير الفني الجمالي						فهم المسرحية					
1						2					
الشريحة الاولى		الشريحة الثانية		الشريحة الثالثة		الأولى		الثانية		الثالثة	
→	k	→	k	→	k	→	k	→	k	→	k
2	1	2	1	3	2	2	1	3	2	4	3
2	1	2	2	3	2	1	2	2	1	3	2
1	2	1	1	3	1	1	2	2	1	3	2
2	2	3	1	4	2	2	1	3	1	4	1
1	2	2	2	3	2	1	1	2	2	4	2
2	2	3	3	4	3	1	2	2	2	2	2
8	8	13	10	19	12	9	10	18	11	24	15
1,3	1,3	2	1,6	3,1	2	1,5	1,6	2,8	1,5	4	2,5

وبغية تحديد صحة التقديرات المحصول عليها تم تدقيق المعطيات ، من أجل تحديد ما إذا كانت فروق التقديرات الوسطى حسب مستوى تطور النشاط الفني الإبداعي عند الأطفال في مجموعات المراقبة والتجريب ، جوهرية ، من أجل ذلك تم استخدام مقياس طالب أجرى الحساب حسب الصيغة :

$$t = \frac{\bar{X} - \bar{X}_2}{\sqrt{m_1 2 + m_2 2}}$$

حيث $\bar{x}$ 1 ، و $\bar{x}$ 2 ـ الحساب المتوسط للتقدير للمجموعتين M1 و M2 ـ مجموع الأخطاء الوسطية التى تحسب حسب الصيغة .

$$m = \frac{S}{\sqrt{N}}$$

تحدد على اساس الصيغة s حيث :

$$S^2 = \frac{\sum_{i=1}^{n} (\bar{X} - X_i)^2}{N - 1}$$

نتيجة التعداد تم الحصول على المعطيات التالية

الجدول رقم (5)

الشريحة 2		المجموعة القوية				
		التقدير			التقدير	العنصر
0.529	0.23	1.5	0.12	0.35	3	١
0.019	0.14	1.87	0.225	0.15	2.8	١١
0.27	0.52	2.25	0.625	0.25	2.9	١١١
0.184	0.43	1.3	0.562	0.75	1.9	١٧

$\Sigma = 10{,}6$

$X = 2{,}65 \quad \Sigma(\bar{x} - x_i)^2 = 1{,}532$

$S_1 = 0{,}714$

$m_1 = 0{,}357$

$\Sigma = 6{,}92$

$\bar{X} = 1{,}73 \quad \Sigma(\bar{x} - x_i)^2 = 0{,}903$

$S_2 = 0{,}56$

$m_2 = 0{,}14$

$$t = \frac{2{,}65 - 0{,}943}{\sqrt{0{,}357^2 \; 0{,}14^2}} = 4{,}46$$

الجدول رقم (6)

المجموعة المتوسطة						الشريحة 2
العنصر	التقدير	$\bar{X} - X_1$	$(\bar{X} - X_1)^2$	التقدير	$\bar{X} - X_1$	$(\bar{X} - X_1)^2$
1	2	3	4	5	6	7
I	2.1	0.15	0.225	1.8	-0.3	0.09
II	2.3	-0.05	0.0025	2	-0.5	0.25
III	2.7	-0.45	0.2025	2.1	-0.6	0.36
IV	1.9	0.35	0.1225	1.4	0.1	0.01

$\Sigma = 9$

$\bar{X} = 2{,}25 \quad \Sigma(\bar{x} - x_i)^2 = 0{,}3500$

$S_1 = 0{,}34$

$m_1 = 0{,}17$

$\Sigma = 6{,}3$

$\bar{X} = 1{,}57 \quad \Sigma(\bar{x} - x_1)^2 = 0{,}71$

$S_2 = 0{,}059$

$m_2 = 0{,}03$

$$t = \frac{2{,}25 - 1{,}57}{\sqrt{0{,}17^2 - 0{,}03^2}} = 3{,}94$$

الجدول رقم (7)

العنصر	التقدير	$\bar{x}-x_1$	$/\bar{x}-x_1/^2$	التقدير	$\bar{x}-x_1$	$/\bar{x}-x_1/^2$
المجموعة الضعيفة						الشريحة 2
١	1.7	-0.19	0.36	1.2	0.025	0.0006
١١	1.3	0.21	0.044	1.15	0.075	0.005
١١١	1.65	-0.14	0.019	1.2	0.025	0.0006
١٧	1.4	0.11	0.012	1.3	0.075	0.005

$\Sigma = 6,05$ $\Sigma = 4,85$

$\bar{X} = 1,5 \quad \Sigma(\bar{x} - x_1)^2 = 0,434$ $\bar{X} = 1,225 \quad \Sigma(\bar{x} - x_1)^2 = 0,0112$

$S_1 = 0,424$ $S_2 = 0,054$

$m_1 = 0,212$ $m_2 = 0,027$

$$t = \frac{1,51 - 1,225}{\sqrt{0,212 \quad 0,027}} = 5,22$$

أظهرت نتائج الشريحة الثانية (المقطع الثاني) أنـه ثمـة ضـرورة لشـئ مـن التعديل فـي طرائـق العمـل . فخـلال عـام ونصـف العـام صـار المشـاركون فـي المجموعة التجريبية الاختيارية بعـض مـهارات العمـل المسـرحي واطلعـوا علـى احتياجاتـه .وبغيـة تكويـن العنصـر التـبريري ، أي مؤشـر الاهتمامـات وولـع المشاركين بالعمل فقد تم تثبيت التأثير الإيجابي للإعداد ولإخـراج المسـرحيات . ففي نـهاية السنة الأولى وبداية السنة الثانية من الدراسة تـم عـرض مسـرحيات تحضيرية . وقد شارك التلاميـذ فيـها بارتيـاح كبـير . وكـانت البروفـات الأخـيرة

والإخراج نفسه قد بعث فيهم مزاجا مفرحاً ومنعشا وولد عندهم موقفا تأثيريا ايجابيا .

أحيا تنامي الاهتمام بالدروس التعليمية الإبداعية عند جزء هام من تلاميذ كل المجموعات ، أحيا الرغبة بتعلم العزف على الآلات الموسيقية التي كانت ، دائماً موجودة في دروس الحلقة الإبداعية في حالة صالحة أو غير صالحة .

كانت تلك المجموعة من التلاميذ التي اتسمت بالانطوائية وهي في الأساس من تلاميذ المجموعتين الضعيفة والمتوسطة ، وبالتقيدات ، صارت أكثر انطلاقا . وكان ينبغي تشديد العمل في هذا الإتجاه . وبالنسبة لهؤلاء الأطفال تم اعطاء مهام تعليمية ابداعية مع استخدام طرائف التأثير الانفعالي الشديد وهدفه إزالة بعض الحواجز التي تعيق تفتح الطفل في الإبداع وذلك من خلال الغناء المشترك والعرض الانفعالي التأثيري والمشاركة في الألعاب والحوارات والدراميات .

كما تم ، أيضا ، استخدام طرائف العمل مع الوالدين . وكانت تقييدان الأطفال تعود أحياناً إلى مواقف الوالدين والمواقف من العالم المحيط .وساعدت الأحاديث مع الآباء على خلق الجو الإيجابي الضروري للكشف عن ابداعهم .

وبشكل عام ، حمل التقسيم إلى ثلاث مجموعات طابعاً اصطلاحياً . إذ تضم كل مجموعة تبعثراً هاما من مظاهر الاندفاعات الفنية الإبداعية . فبعض الأطفال ينجذبون أكثر نحو ابداء الحالة الإبداعية من خلال الرسم ، وآخرون عبر الموسيقى والغناء والرقص . وكان بعض الأطفال يتسمون بمستوى رفيع من

الليونة ونقل المجازية الفنية عبر ديناميكية حركات الليونة . وكانت نسبة قليلة من الأطفال (10 ٪) قد ظهرت بمظهر واحد تقريباً في كل أنواع الإبداع . ولوحظت عند البعض ميول فنية ابداعية انتقالية .

كان ولوج مختلف أنواع النشاط الفني يساعد على ابراز مختلف المعطيات الإبداعية عند التلاميذ وتعديل العمل في هذا الإتجاه . ولوحظ عند كل مشارك اسلوب فردى في التعبير عن المجازية ، وهذا قد تجلى ، في الأساس وبأكبر قوة ، في دروس " الفانتازيا والإبداع " .

لوحظ عند الكثيرين من الأولاد قليل من الديناميكية في تقويمات العنصر القيمي التوجيهي الإرشادى . لذا أضيف عدد من طرائق العمل ومنها توسيع الريبورتوار للإطلاع والتعرف ، واستخدم " العناصر التعديلية " . وهذه الأخيرة تنص على أن الأطفال ، قبل العرض وبعده ، قد اطلعوا على تعقيبات الاختصاصي أي المخرج والممثل والمربي المعلم .

وكما أظهرت نتائج الشريحة الثانية جرى تشكيل العنصر الانفعالي افرادي للنشاط الفني الإبداعي لدى التلاميذ ، ببطء . فهنا تم استخدام طرائف تكوين الوضعية افيجابية الموصوفة أعلاه مع تطبيق مبدأ دراسة طرائف المراقبة الذاتية . وتتقوم هذه الطرائق على أساس أن التلميذ قد أطلع على نظام الأسئلة التي كان يجب أن يوجهها إلى نفسه بنفسه ويجيب عنها دون تلقين . فمثلا ، عندما لم يستطيع التلميذ س (المجموعة المتوسطة) اداء المهمة برسم مادة ما (كهف يعيش فيه الأسد ، او سور اختبأت الثعالب وراءه) ، اقترحوا عليه

أثناء العمل على مسرحية " الثعالب والأسد " سلسلة من المسائل والأسئلة التي كان عليه أن يسأل نفسه عنها ويحاول الرد عليها : ماهو الكهف ؟ ماهو لون الصخرة التي فيها الكهف ـ المغارة ؟ الخ . مادام لم يرها " .

وكانت نتائج الشريحة الثالثة مسجلة في المؤشرات التالية :

الجدول رقم (8)

المجموعة القوية			نتائج الشريحة الثالثة			
الرقم	تقدير $\bar{X}$	$\bar{X} - X_1$	$(\bar{X} - X_1)^2$	$\bar{X}$ /	$\bar{X} - X_1$	$(\bar{X} - X_1)^2$
1	4	0,34	0,11	2,15	0,12	0.014
2	5,3	0,96	0,921	2,5	0,23	0.052
3	5,6	0,82	0,672	2,4	0,13	0,0169
4	1,44	1,44	2,07	2,6	0,33	0,109

$\sum = 17,36$ $\quad$ $\sum = 9,11$

$\bar{X} = 4,34$ $\quad$ $\sum(\bar{x} - x_1)^2 = 3,77$ $\quad$ $\bar{X} = 2,27$ $\quad$ $\sum(\bar{x} - x_1)^2 = 0,191$

$S_1 = 1,12$ $\quad$ $S_2 = 0,25$

$m_1 = 0,56$ $\quad$ $m_2 = 0,125$

$$t = \frac{4,34 - 2,27}{\sqrt{0,56^2 \; 0,125^2}} = 3,63$$

الجدول رقم (9)

المجموعة المتوسطة						نتائج الشريحة - 3
الاختبارية التجريبية	التقدير	$\bar{X}-X_1$	$(\bar{X}-X_1)^2$	التقدير	$\bar{X}-X_1$	$(\bar{X}-X_1)^2$
	3.5	0.2	0.04	1.8	0.07	0.0049
	4.1	0.4	0.16	2	0.13	0.0169
	3.9	-0.2	0.04	2.1	1.13	1.2769
	3.3	0.4	0.16	1.5	0.37	0.1369

$\sum = 14,8$ $\qquad\qquad$ $\sum = 7,4$

$\bar{X} = 3,7 \quad \sum(\bar{x}-x_1)^2 = 0,4 \qquad \bar{X} = 1,87 \quad \sum(\bar{x}-x_1)^2 = 1,4356$

$S_1 = 0,36$ $\qquad\qquad$ $S_2 = 0,679$

$m_1 = 0,18$ $\qquad\qquad$ $m_2 = 0,339$

$$t = \frac{3,7 - 1,87}{\sqrt{0,032 - 0,114}} = 5,2$$

تبرز في كل مجموعة مشاركة في الاختبار ديناميكية أكثر فعالية لتطوير كل العناصر الخاصة بالمقارنة مع مجموعة المراقبة . وفي الجدول التالي لوحة عامة لديناميكية التقديرات المتوسطة للخبراء في المجموعة القوية .

الجدول رقم (10)

المجموعة القوية	ديناميكية تطور النشاط الفني الإبداعي					
مجموعة التجريب والاختبار			مجموعة المراقبة			
العناصر	الشرائح					
	1	2	3	1	2	3
القيمة التوجيهية	1,5	3	4	1,33	1,5	2,15
البتريرية	1,8	2,8	4,3	1,8	1,87	2,5
المضمونية العملياتية	1,66	2,9	4,16	1,58	2,25	2.3
الانفعالية الإرادية	1,7	1,9	2,9	1,4	1,3	2,16
التقدير العام						
x	1,66	2,65	3,84	1,52	1,57	2,27

ثم تلي : الجداول التي تعكس ديناميكية تطور النشاط الفني الإبداعي في المجموعتين المتوسطة والضعيفة .

الجدول رقم (11)

جدول مقارن لتقديرات الخبراء الخاصة بتطوير
النشاط الفني الإبداعي في المجموعة المتوسطة

المجموعة التجريبية الاختبارية				مجموعة المراقبة		
العناصر	الشرائح					
	1	2	3	1	2	3
القيمة التوجيهية	1,6	2,1	3,9	1,6	1,8	1,8
التبريرية	1,7	2,3	4,2	1,8	2	2
المضمونية العملياتية	2	2,7	5,4	1,9	2,1	2,1
الانفعالية الإرادية	2	2,9	2,3	1,3	1,4	1,5
العلامة المتوسطة x	1,5	2,25	3,7	1,4	1,57	1,87

الجدول رقم (12)

جدول مقارن بكميات الخبراء الخاصة بتقديرات
تطور النشاط الفني الإبداعي في المجموعة الضعيفة

العناصر	المجموعة التجريبية الاختبارية			مجموعة المراقبة		
	الشرائح					
	1	2	3	1	2	3
1	2	3	4	5	6	7
القيمة التوجيهية	1,2	1,7	2,69	1,1	1,2	1,81
البتريرية	1,1	1,3	2,47	0,9	1,15	1,37
المضمونيــــــــة العملياتية	0,9	1,65	2,69	1,15	1,2	1,93
الانفعالية الإرادية	1,25	1,4	2,25	1,3	1,35	0,97
العلامة المتوسطة x	1,1	1,51	2,5	1,1	1,22	1,52

الجدول رقم (13)

جدول اجمالي بديناميكية تطور النشاط الفني
الإبداعي في مجموعني التجريب والمراقبة (x)

	1	2	3	
المجموعة القوية	1,66	2,65	4,34	
	1,55	1,57	2,27	k
المجموعة المتوسطة	1,6	2,25	3,3	
	1,4	1,8	1,8	k
المجموعة الضعيفة	1,1	1,5	2,3	
	1,1	1,2	1,35	k

تقدم المواصفات المقارنة للعلامات المتوسطة تصوراً حول ديناميكية النشاط الفني المعرفي للتلاميذ الصغار تحت تأثير البرنامج التجريبي . بيد أنه ثمة فوارق معينة بين مؤشرات العناصر المختلفة . وفي بعض الحالات يسبق تطور عنصر واحد عنصر آخر . هكذا لدى الكثير من المشاركين ، وفقاً للنتائج مهام المراقبة للشريحة الثانية ، لوحظ تزايد معين في المؤشرات بالنسبة إلى العنصر التبريري . وقد لاحظنا كيف انبعث الاهتمام تحت تأثير الأحاديث حول الفن المسرحي . وهذا ما دلت عليه أسئلة الصغار الأطفال التي سألوها بعد عرض المسرحيات والأفلام أو بعد الحديث عن الفن . وتثبت هذه الأسئلة كمظهر للاهتمام المعرفي . ورغم أن المؤشرات العالية غير كثيرة فإن جميع تلاميذ المجموعة التجريبية صاروا أكثر نشاطاً واستيقظ الاهتمام ببعض أنواع الإبداع .

صار العمل الخاص بتطوير ثقافة الوعي عند التلاميذ هو العامل الهام الذي أثر في تطوير الاهتمام . ففي نهاية الاختبار قدم تلاميذ المجموعة التجريبية آراء هامة وشاملة حول الأفلام والمسرحيات المعروضة واستطاعوا توصيف المضمون وفرز الفكرة الرئيسية ووصف الأحداث الرئيسية (انعطافات الأحداث الرئيسية) وقدموا توصيفا للشخصيات . ومن الملحوظ أن تلك السمات التي تخص التلميذ الصغير مثل الذهن غير الكافي والمستوى المنخفض في الثقافة العامة إنما تؤدي إلى بعض المحدودية في تلك الآراء وتبسيطها . لذا تم تقدير تلك الآراء ، وبصورة أساسية ذات العلاقة (   ) في أثناء الشريحة الثالثة أي حسب المستوى المتوسط ، ووصل إلى المستوى العالي في نهاية الاختبار

فقط 50 ٪ من المشاركين في المجموعة الكبيرة و 25٪ المتوسطة (انظر الجدولين 8 ، 9) .

وكان التطور الأدني قد تبدى في مجال استيعاب المسرحية لدى تلاميذ المجموعة الضعيفة . فهنا لوحظت ديناميكية تطور كل العناصر ولكن ببطء شديد . وفقط 32 ٪ من الخاضعين للاستطلاع قد وصلوا أي انتقلوا إلى الشريحة الثانية من المستوى المنخفض إلى المتوسط حسب هذا المؤشر . كانت خبرة التواصل غير الكافية مع الفن ومع الإبداع الفني قد عقدت ، أيضا العمل الخاص بتكوين المؤهلات التقديرية وفي نهاية الاختبار كان تلاميذ هذه المجموعة قد توجهوا ، في تقويماتهم نحو بعض المثل ولكن هذه الذوات كانت تحمل طابعا عرضيا إذ لم يستطع الأطفال ، في أغلب الأحيان ، توضيح لماذا هذه المسرحية بالذات أو الصورة بالذات هي جيدة ألخ .

كانت الديناميكية الأكبر قد تم الحصول عليها هي تلك التي تخص عنصر المضمون ـ العملي . فهنا لوحظت نتائج أكثر أهمية .وصارت التمارين ـــ الارتجالات هي الأكثر فعالية بالنسبة إلى المجموعة القوية . وأيقظت مثل هذه الدروس الاهتمام والرغبة بالإبداع والخلق من ذاته وساهمت في تكوين مظاهر الانفعالاتوالتأثر والنشاط المسرحي ورفعت مستوى الرغبة بالحصول على دور في المسرحية . وبالنسبة إلى هذه المجموعة تبين أن استخدام الطرائق المنطقية لها فعاليتها . وإن المهام الخاصة بالمقارنة والمقابلة وتحليل الظرف قد تركت تأثيرها لدى تلاميذ هذه المجموعة بما يكفي من التنظيم . وتراجعت الحركة والنشاط الزائد عن الحد .

تبين أن المهام التعليمية التدريبية الخاصة بتطوير الصنعة التمثيلية والخصائص النفسية الضرورية في نطاق الإبداع المسرحي مثل التخيل والتركيز والمجازية هي الأكثر فعالية بالنسبة إلى أطفال المجموعة المتوسطة .

وتبين ، أيضا أن التمارين الخاصة بتطوير النزعة الموسيقية وترابط التفكير عن طريق الاندماج في أنواع مختلطة من الإبداع وكذلك استخدام الطرائق العقلانية مثل تحليل العلامات الفنية والشخصية والمقارنة بين بطلين وأكثر الخ هي الأكثر فائدة بالنسبة إلى أطفال المجموعة الضعيفة .

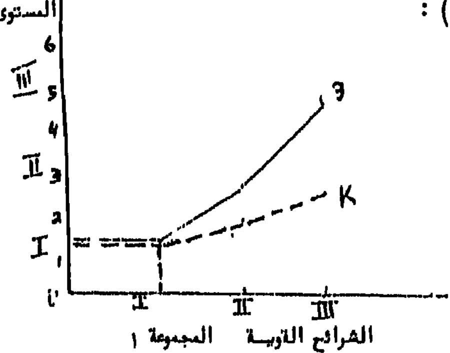
وبشكل عام ، إن البرنامج المقترح قد برهن بعد التدقيق التجريبي الاختباري على جدواه الفنية الأكاديمية . ويعكس الجدول رقم (14) ديناميكية التطور بالنسبة إلى مستوى النشاط الفني الإبداعي للمجموعة التجريبية . وأظهر التقدير الكمي للنشاط الفني الإبداعي المتشكل في مجموعة المراقبة ، أظهر ، بالنسبة المئوية ، ثباته النسبي حسب المقاييس المقترحة :

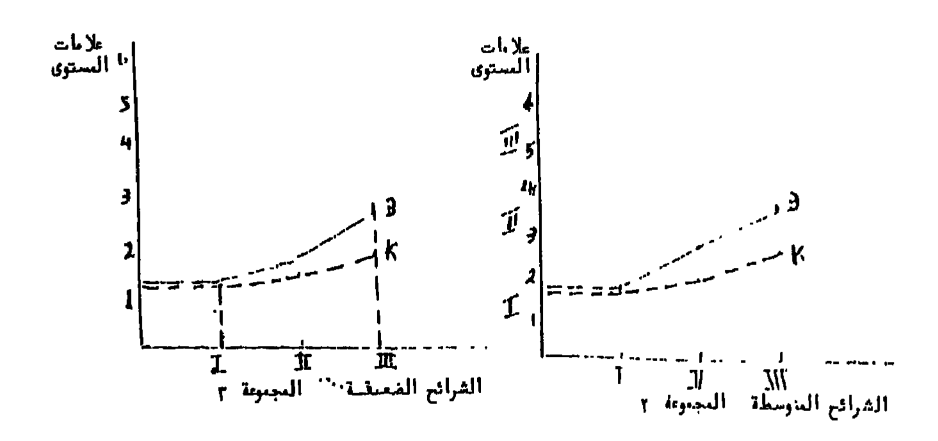
الجدول رقم (14)

نموذج المجموعات	المستوى المنخفض			المستوى المتوسط			المستوى العالي			
	الشريحة									المجموعات
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	
الضعيفة	13.4	66.8	16.6	16.6	33.2	83.4	-	-	-	∃
	83.4	83.4	66.8	16.6	16.6	32.2	-	-	-	K
المتوسطة	75	50	12.5	25	50	62.5	-	-	25	∃
	75	75	50	25	25	25	-	-	-	K
القوية	66.4	50	-	33.2	50	50	-	-	50	∃
	66.4	66.4	50	33.6	33.6	50	-	-	-	K

كما هو مبين من الجدول ، اظهر تلاميذ المجموعة القوية التطور الأكبر في النشاط الفني الإبداعي . وهذا يشهد على أهمية هذه السمات مثل الخبرة الأولية للتواصل مع الفن المسرحي ووجود مؤهلات فنية إبداعية وولع بالدروس والاشتغال بالمسرح والتي من خلالها ظهر أنه لغاية نهاية الاختبار كان 50٪ المشاركين في هذه المجموعة قد انتقل إلى المستوى العالي من نمو النشاط الفني الإبداعي . وكان تلاميذ المجموعة المتوسطة قد رفعوا مستوى مؤشراتهم ، أيضاً ، في أثناء الاختبار التجريبي ، وعند انتهائه كان 12٪ فقط قد ظل في المستوى المنخفض وكان 62.5٪ منهم قد انتقلوا إلى المستوى المتوسط و25٪ إلى المستوى العالي . كما إن تلاميذ المجموعة الضعيفة أظهروا ارتفاعاً في مستوى تكوين النشاط الفني الإبداعي . فإذا كان هناك 83.4٪ في المستوى المنخفض وفقط 16٪ على المستوى المتوسط فإن هذه المشرات تغيرت في بعض الأماكن وظل في المستوى المنخفض فقط 16.6٪ وارتفعت النسبة إلى 83.4٪ بالنسبة إلى المستوى المتوسط .

ويشير المخطط إلى أن الفرق في ديناميكية تطور مستويات النشاط الفني الإبداعي في مجموعتي التجريب والمراقبة يحمل الصيغة التالية : (انظر الصفحة التالية ـ المجموعات الثلاث) :





أظهرت مجموعة المراقبة بعض النمو حسب بعض المؤشرات ، ولكن في معظم الحالات كان هناك انعدام في انتاجية العمل . وصارت المشاركة في مسرح الهواة الطفلي والمشاركة في برنامج تطوير ثقافة الفهم والوعي والاستيعاب هي عوامل مؤثرة في الرفع المحدد للمؤشرات في مجموعات المراقبة . ولكن تشكل كل العناصر في مجموعات التجريب والاختبار سار بشكل أسرع بكثير .

وبرهن البحث ، بناء على ذلك ، أن تطور مثل هذه السمات كالتخيل والتركيز المسرحي والقدرة على الخلق والإبداع والمجازية إنما يتطلب منطلقاً فردياً واستخدم صيغ العمل الصغيرة المجموعات والفردية والولوج الواسع في العمل الفني الإبداعي لطرائق النشاط الفني المعرفي .

هذا ويساعد التطوير التخطيطي لنمو تشكل النشاط الفني الإبداعي ، على رؤية أن فعالية العمل قد نمت نموا هاما بعد ذاك التصحصح الموصوف في البرنامج التجريبي الذي يجرب بعد الشريحة الثانية (المقطع الثاني) . وهذا يبرهن على أن كل التلاميذ الصغار من المجموعات الثلاث يمكن ادخالهم في العمل الفني الإبداعي إلا أن تنظيم هذا العمل يحتاج إلى تركيز شديد وانتقاء لطرائق خاصة في العمل الفني الإبداعي بالنسبة إلى كل مجموعة فردية نموذجية شخصية .

وعلى أساس النتائج المحصول عليها يمكن استنتاج أن انتاجية العمل الخاص بالتطوير الفني الإبداعي للتلاميذ الصغار عن طريق الإبداع المسرحي إنما تعتمد على :

- تنظيم منظومة تربية التلاميذ الصغار الفنية الإبداعية .
- الأخذ بالحسبان خصائص المشارك في الفرقة المسرحية ، الفردية النموذجية .
- مضمون برنامج التطوير الفني الإبداعي .

استنتاجات

تتيح دراسة قضية تربية التلاميذ الصغار عن طريق مسرح الهواة الطفلى في الكويت ، تتيح لنا الامكانات كي نستخلص بعض الاستنتاجات النظرية والعملية .

في ظروف سيطرة الروح التجارية في الثقافة في الكويت عندما يجرى تفضيل الدعاية على الإنتاج منخفض المستوى وذات الطابع المسلي ، تؤدي مسارح الهواة تلك الوظائف الاجتماعية الهامة مثل تكوين المتطلبات عند الاطفال للتواصل مع الفن واثراء المجال الانفعالي والذهني وتطوير المؤهلات للخلق والإبداع حسب قوانين الخير والجمال .

وفي أثناء الدراسة السوسيولوجية تثبت أنه في تركيب دروس الفراغ للتلاميذ الصغار يناط بزيارة المسارح ومشاهدة المسرحيات التلفزيونية الموقع الثاني بعد السينما الطفلية الخاصة بالمغامرات . وفي الوقت نفسه يحتل مسرح الهواة الطفلي المكان التاسع في سلم أفضليات التلاميذ . وهنا نرى تلك الاحتياطات غير المستخدمة لتنظيم العمل الفني الإبداعي مع الأطفال وأظهرت الدراسة أن تحقيق المهام الفنية التربوية في مجال الإشراف على مسرح الأطفال مرتبط بالتوجه نحو التطوير الفني الإبداعي للمشاركين فيه .

هذا ويعكس مفهوم " النشاط الفني الإبداعي المرتبط بمظاهر عناصره الأساسية - القيمي التوجيهي ، والتبريري الحافزي ، والمضموني العملياتي ، والانفعالي الإرادي ، يعكس خصوصية التطور الفني الإبداعي بالصيغة الأكمل .

وبغية تحقيق التطوير الاكمل لمؤهلات التلاميذ الصغار الفنية الإبداعية من الضروري استخدام مبدأ المنطلق الفردى الذي يتبدى في التشخيص الآني لتطور التلاميذ الفني الإبداعي .

وكان تثبيت صحة فرضية فعالية المنظومة المقترحة للتربية الفنية الإبداعية من خلال مسرح الهواة الطفولي الموجه نحو التطوير الشامل لميول الطفل الإبداعية ، كان هذا هو النتيجة الأساسية للدراسة .

كما أثبت الاختبار التجريبي أن منظومة التربية الفنية الجمالية للتلاميذ من خلال الفن المسرحي ستفعل فعلها بفعالية ، بشرط :

* الاعتماد (في أثناء بناء العمل) على الخصائص القومية والتاريخية وتقاليد المسرح العربي وكذلك دراسة تجربة تطور المسرح العالمي .
* الاعتماد على مبادئ تطويرالإبداع الشعبي من الفولكلور الغنائي والرقص وتقاليد الاحتفالات والأعياد الشعبية .
* صياغة منظومة متخصصة في المهام الفنية الإبداعية الموجهة نحو تطوير كل عناصر النشاط الفني الإبداعي .
* التنظيم الخاص للعمل في تطوير استيعاب المسرحية والوعي االفني الكلاني.
* استخدام طرائق تنشيط العمل الفني المعرفي أي خلق ظروف ممسرحة من خلال الألعاب هدفها الايقاظ في الإتجاه نحو المسرح والتأثير الانفعالي

والتحليل المنطقي والاندماج في الإبداع المركب مع استخدام أنواع الفن المختلطة .

* الانتقاء الخاص للريبورتوار الذي يتناسب مع مهام الفهم الفني الإبداعي الرفيعة وكذلك مع مستوى استيعاب التلميذ الصغير .
* الاستمالة إلى المشاركة في عمل الوالدين بغية تكوين مناخ فني ابداعي في الاسرة وموقف ايجابي بناء من ابداع الصغار .

وبينت نتائج الاختبار التجريبي أن انجاز مجموعة من المهام التعليمية الإبداعية هو الأساس لحل المهام التعليمية التربوية الملموسة والخاصة ببناء النشاط الفني الإبداعي للتلاميذ الصغار وتنمية الإبداع المسرحي عندهم .

وتثبتت ضرورة التمسك بالتسلسل المنطقي في التربية الفنية الإبداعية المدرسية وما قبل المدرسة حيث ينبغي أن يعار اهتمام كبير ، إلى جانب المسرح ، بأنواع الفن الأخرى كالموسيقى والغناء والرقص والرسم وذلك من قبل اختصاصيين رفيعي التأهيل .

يحتاج عمل مسارح الهواة الطفولية إلى إعادة بناء ملموس مع الأخذ بالحسبان اتجاهات التطور الحالي للاهتمامات الفنية لدى التلاميذ الصغار . وفي هذا الصدد يجب أن يصير تطور النشاط الإبداعي لشخصية الطفل وتحقيق الموتيفات الأكثر قيمة وأهمية للتواصل مع النشاط الفني ، هو المحدد الحاسم في العملية التربوية التعليمية لكل مسرح أطفال . وتصبح مهمة بناء طبيعة استهلاك الإعلام الفني من خلال ، مثلا الراديو والتلفزيون أكثر الحاحا وضرورة

وتدل مواد دراستنا على أن مسرح الهواة الطفولي قادر بمضمون عمله ، أن يؤثر بما يكفي من الفعالية في تطوير الاهتمامات الفنية لمستمعي الراديو والتلفزيون وأذواقهم وغرس موقف نقدي عندهم تجاه الإعلام المستوعب .

ونظراً لتنامي احتياجات التلميذ في تنمية الذات واستكمالها فإنه يبدو من المهم تأمين التحسين المتواصل في العمل التعليمي التربوبي لمسرح الهواة الطفلي . ومن هذه الناحية تكسب أهميتها حالة التوافق العميق بين البرامج التعليمية واهتمامات البشر الجمالية ومستوى تطويرها الفني الإبداعي .

تعتبر مسألة بناء نموذج جديد من المشرف على مسرح الهواة الطفولي ، منظم نشاط الفرقة والذي يعترن في داخله السمات الأخلاقية الرفيعة مع القدرات المهنية الاحترافية ، تعتبر هذه المسألة ذات أهمية من الدرجة الأولى . وهذا يدعو إلى ضرورة تحسين منظومة اعداد كوادر المشرفين على مسارح الأطفال في الكويت .

بيد أنه من الضروري ايلاء اهتمام خاص لنماذج النقاط المهنية والتربوية والاجتماعية والسيكولوجية في الفرد ولنشاط المشرف على فرقة الهواة الطفولية .

وانطلاقاً من نتائج البحث يبدو أنه من المجدي ذكر مايلي :

- الاتفاق مع وزارة التربية الكويتية وتطبيق برنامج تربية التلاميذ الصغار الفنية الإبداعية في ممارسات الإشراف على مسرح الهواة الطفولي .

- تحسين العمل خارج المدرسة من خلال الندوات الخاصة بالآباء حول التربية الفنية الجمالية للتلاميذ الصغار .
- دراسة مسألة ضرورة إنشاء مسرح أطفال محترف وتقديم الدعم المالي من جانب الدولة لعمل مسارح الهواة الطفلية .
- تنظيم دعاية واسعة للإبداع المسرحي الهاوى الطفولى من خلال الوسائل الفنية العصرية والاذاعية والتلفزيون .
- إنشاء مسرح وطنى ومسرح حديث للخليج وغيرهما وبناء مختبر ابداعي لرفع مستوى تأهيل المشرفين على مسارح الهواة الطفولية .

تحظى الطرق المستقبلية المذكورة لتحسين عمل مسرح الهواة الطفولى بأهمية مبدئية من أجل تطوير مؤهلات الأطفال والشبيبه الفنية الإبداعية وتلبي وتستجيب لسياسة الكويت الثقافية .



الملاحق

الملحق رقم (1)

موازين تقديرات تشكل العنصر التقويمي التوجيهي الفني للنشاط الإبداعي

مؤشرات تشكل العنصر التقويمي التوجيهي للنشاط الفني الإبداعي	موازين تقديرات مستويات النشاط الفني الإبداعي	التقدير	مستوى النشاط الفني الإبداعي
تشكل المثل الفنية الجمالية	ظهور توجه دقيق نحو المثل الفنية الجمالية	6 - 5	عالي
	توجه غير دقيق نحو المثل الفنية الجمالية " مجروف "	4 - 3	متوسط
	انعدام التوجه نحو المثل الفنية الجمالية	2 - 1	منخفض
مواصفات فهم المسرحية . الفيلم (السينماني ، التلفزيونى)	يتم الاستيعاب بالكلانية والاندماج النشيط للتفكير المترابط	6 - 5	عالي
	لا يتسم الاستيعاب بالكلانية فهو مدرك بصورة غير كاملوتتثبت عناصر الشخصية المسرحية بصورة انتقائية وتشغيل متواتر للروابط المتداعية	4 - 3	متوسط
	الاستيعاب (الفهم) سلبي وغير مدرك ويتسم بتشغيل ضعيف للتفكير المترابط وبتفسير مبسط للشخصيات المسرحية	2 - 1	منخفض

الملحق رقم (2)

موازين تقديرات تشكل العنصر التبريري الدافعي للنشاط الفني الإبداعي

مؤشرات العنصر التبريري (الدافع)	موازين تقديرات مستويات النشاط الفني الإبداعي	التقدير	مستوى النشاط الفني الإبداعي
الاهتمام بالفن المسرحي	اهتمام عميق بالمسرح ابداء المبادرة الميل نحو الحصول على المعارف حول المسرح وامتلاك مهارات الإبداع المسرحي	6 ـ 5	عالي
	يحمل الاهتمام بالمسرح طابعا انتقانيا يلاحظ ميل متقطع لامتلاك بعض عناصر الإبداع المسرحي	4 ـ 3	متوسط
	يحمل الاهتمام بالمسرح طابعا غير ثابت ، وغير متبلور . تنعدم المبادرة والميل إلى امتلاك مهارات الإبداع المسرحي	2 ـ 1	منخفض
موتيف المشاركة في الحلقة المسرحية	حب المسرح والرغبة بتحقيق القدرات الإبداعية الذاتية	6 ـ5	عالي
	الرغبة بالحصول على تقويم المشرف	4 ـ 3	متوسط

	والوالدين الإيجابي .		
	موتيفات المشاركة في الحلقة المسرحية غير واضحة ولا مستوعبة . فهنا اللامبالاة والسلبية في انجاز المهام التعليمية الابداعية	1 - 2	منخفض

الملحق رقم (3)

موازين تقديرات تشكل العنصر المضموني العملياتي للنشاط الفني الإبداعي

مؤشرات عنصر المضمون العملي	
1. طرائق العمل الفني الإبداعي المرتبطة بمظاهر السمات النفسية ذات العلاقة	1. التركيز المسرحي 2. الذاكرة المسرحية . 3. التخيل 4. الفانتازيا 5. القدرة على الخلق والإبداع
2. طرائق الصنعة الفنية في التمثيل	1. اللغة المسرحية 2. الحركة المسرحية (الليونة) 3. الاحساس بالشريك 4. الموسيقية 5. الاحساس بالإيقاع. 6. المجازية 7. الحيوية المسرحية
3. الطرائق الذهنية في التقاط المهارة المسرحية	1. درجة استيعاب غرض المهمة الإبداعية .

	2. امتلاك عمليات التحليل . 3. امتلاك طرائق المقارنة والمقابلة 4. امتلاك طرائق التعميم

ملاحظة : التقديرات

6 علامات الجودة جلية بسطوع

5 علامات الجودة جليه بالكامل بما يكفي

4 علامات الجودة جلية بما يكفي

3 علامات الجودة جليه بصورة متقطعة

علامتان الجودة تظهر بصورة ضعيفة

علامة واحدة النوعية ضعيفة جداً

5 ـ 6 علامات المستوى العالـي

3 ـ 4 علامات المستوى المتوسط

1 ـ 2 علاماتان المستوى المنخفض

الملحق رقم (4)

موازين تقدير تشكل العنصر الانفعالي الإرادي للنشاط الفني الإبداعي

مؤشرات تشكل العنصر الانفعالي الإرادي للنشاط الفني الإبداعي	موازين تقدير مستويات النشاط الفني الإبداعي	التقدير	مستوى النشاط الفني الإبداعي
طابع الموقف الانفعالي من الإبداعي	القدرة على بناء خلفية انفعالية سارة وبناءه	5 ـ 6	عالـي

	متطابقة مع المهام الإبداعية الفنية		
	الضبط الذاتي غير الكافي للتوتر الانفعالي والاضطراب الزائد والتوتر يساهم في انخفاض نوعية أداء المهام الفنية الإبداعية	4 ـ 3	متوسط
	العجز عن الإشراف على الوضعية الانفعالية وإن التركيز على المعاناة الذاتية والمظاهر الانفعالية الداخلية إنما يعقد عملية حل المهام الفنية الإبداعية الموسيقية	2 ـ 1	منخفض
مظهر الجهد الإرادي	الثبات والاستقلالية وتوجيه الجهد افرادى نحو أداء المهام الفنية الإبداعية	6 ـ 5	عالي
	عدم الحزم وعدم الجاهزية الكافية والضبط الذاتي في أراء المهام التعليمية الإبداعية	4 ـ 3	متوسط
	القيام بالفعل الإرادى فقط بتوجيه من المشرف والعجز عن تقبل واستيعاب غرض المهام التعليمية الإبداعية بصورة	2 ـ 1	منخفض

	مستقلة		

الملحق رقم (5)

خارطة تشخيص النشاط الفني الإبداعي

أسـم المشــارك   الأنموذج الشخصي في بداية الاختبار

العنصر	العلاقات بارومترات العلاقمات	الشريحة1 الشريحه2 الشريحة 3
القيمي التوجيهي 1 ـ تشكل المثل الفنية الجمالية 2 ـ توصيف الفهم (الاستيعاب)		
العلامة المتوسطة		
الحافز التبريري 1 ـ الاهتمام بالفن المسرحي 2 ـ موتيف المشاركة في الحلقة المسرحية		
العلامة المتوسطة		
المضمـــون العمليـــاتي الفني	طرائـــق العمـــل الفنـــي الإبداعي المرتبط بمظاهر السـمات النفسـية ذات العلاقة .	التركيز المسرحي الذاكرة المسرحية التخيل الفانتازيا القدرة على الخلق
	طرائق الفن التمثيلي	اللغة المسرحية الحركة المسرحية الاحساس بالشريك الموسيقية الاحساس بالايقاع المجازية الحيوية المسرحية
.	الطرائق الذهنية لامتـلاك فنالعمل المسرحي	درجـة اسـتيعاب غـرض المهمة. امتلاك عمليات التخيل. امتـلاك طرائـق المقارنـة

		والمقابلة . امتلاك طرائق التعميم .
العلامة المتوسطة		
الانفعالي الإرادي	1. طابع الموقف الانفعالي من الإبداع 2. مظاهر الجهد الإرادى	
العلامة المتوسطة		
التقدير العام (علامة متوسطة)		

الملحق رقم (6)

استمارة الوالديـــن

أيها الآباء والأمهات   المحترمون

ندعوكم إلى المشاركة في برنامج التربية الفنية ـ الجمالية للطفل وتنمية القـدرة لديه على ادراك نتاج الحضارة البشرية والمؤلفات الفنية وفهمها وتقويمها .

إن إجاباتكم عن الأسئلة ستساعدنا في تنظيم العمل الفني الإبداعي .

الاسئلة :

1- هل يجرى في أسرتكم عمل يخص تنمية طفلكم ؟ وإذا كان يجرى ، فما هو؟

2- هل تؤمون المسرح سوية مع ابنكم (ابنتكم) ؟ وهل تركزون انتباهكم على مضمون المسرحية وقيمتها الفنية ؟

3- هل يعرف ابنكم مختلف انواع الإبداع من رسم ونقش وغناء ورقص والقاء ؟

نشكركم على ردودكم

الملحق رقم (7)

مهمات ـ اسـئلة
للمشاركين في الحلقة الخاصة بالمسرحية التى تمت مشاهدتها

1- ماذا أعجبكم في المسرحية وماذا لم يعجبكم ؟
2- حول ماذا تتحدث المسرحية ؟
3- من (ماذا) أعجبكم (أعجبتكم) في المسرحية ؟ ولماذا ؟
4- كيف كنتم تودون أن يكون مسار الحكاية (المسرحية) ؟ لاحقا .

ملاحظة :

بعد السؤال الثالث تأتي سلسلة من الأسئلة الإضافية تبعا لطابع الجواب والموجهة نحو الفهم الأعمق للمسرحية

الملحق رقم (8)

برنامـــج
العمل الفني التربوي الخـاص باستيعاب المسرحية التى شوهدت

1- حديث تمهيدي .
2- قراءة (أو سرد شفهي) للآراء حول المسرحية .
3- حديث ـ مناقشـة المسرحية .
4- وضع المهام الفنية الإبداعية الخاصة بنتائج المشاهدة .

الملحق رقم (9)

برنامج
عمل الندوات لأجل الآباء والأمهات

النصف الأول من السنة

1- درس تمهيدي (اطلاع على خطة عمل الندوات وحلقة المسرح المدرسية)
2- الخصائص السيكولوجية للتلاميذ الصغار .
3- دور الأسرة في تربية الطفل الجمالية الفنية .

النصف الثاني من السنة

1- المسرح وتطوير الفرد الإبداعي .
2- مسرح الكويت ، انجازات ومشاكل .
3- درس اجمالي . أمسية الأسئلة والأجوبة .

المراجع باللغة العربية

1. عبد العزيز الخضيري ، مسرح السعودية ، متى يعالج المشاهد ، الكويت العدد 98 ، ص 72 - 75 .
2. عواطف البدر ، علاء الدين ينتصر من أجل الخير والحب الوطن ، 3 ، 5، 94.
3. عواطف البدر ، مناقشة عن فرق المسرح الكويتي ، الكويت 1993العدد/100/ ، ص 3 .
4. عواطف البدر ، هل تشارك الكويت في مهرجان الطفل المسرحي في الاسماعيلية ، الكويت في 1994/8/10م.
5. عواطف الزين ، لقاء مع المخرج حسين المسلم ، الكويت 1994 العدد ، ص 79 - 83 .
6. عواطف البدر ، الخروج على النص يحول المسرح إلى سيرك ، الوطن في 1994/7/8م.
7. عواطف البدر ، صوت الساعة ، الوطن في 1994/3/24م.
8. عزيز الرشيد ، التربية في المسرح ، الكويت 1989م.
9. اسامة العارف ، (السينما ، السلعة ، الرسالة) النهار ، بيروت 1990 ، العدد /1/ ، ص 3 - 5 .
10. علاء الجابر ، ألعاب الأطفال ، كيف تؤثر في الأطفال ،الكويت 1994 العدد ، ص 84 - 87 .
11. نديم معلا محمد ، عصر المسرح التجاري ، مقالات نقدية في العرض المسرحي ، دار الفكر الجديد ، بيروت 1990م.
12. على الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، الكويت 1980 .

13. فواز الساجر ، ستانيسلافسكي والمسرح العربي ، وزارة الثقافة ، دمشق 1995م.

14. عرفان عبد الباقي العاشور ، التراث العربي والإسلامي عن طبيعة الأطفال ، العربي 1993 العدد /413/ ، ص 141 - 143 .

15. احمد حرب ، لقاء مع ممثل المسرح حسن رجب ، الكويت 1994 ، العدد /126/ ، ص 87 - 94 .

16. فرحان بلبل ، المسرح العربي في مواجهة الحياة ، دمشق 1984 ،

17. ص 284 .

18. بونراكو ، مسرح الألعاب الياباني ، الكويت في 1993/11/15م.

19. زاهي وهبه ، وجوه مسرحية شابة ، النهار ، بيروت 1990 العد/5/ ص 12 - 17 .

20. درروتحف من التراث السلف ، الجزء 1 ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة 1986 ، ص 446 .

21. مناقشة ندوة " التجريب والعصر " الكويت 1994 العدد 111 .

22. المهرجان المسرحي الثاني عشر في دمشق ، العواصف ، 1992/7/31م.

23. مشاكل الطفل ، العربي 1993 ، العدد 415 ، ص 162 - 168 .

24. انتصار الحداد ، المسرح التجاري ، الكويت ، 1993/11/15م.

25. علي عقله عرسان ، المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل ، العربي ، الكويت 1974 ، العدد 11 ، ص 21 _ 23 .

26. قاسم دشتى ، اجتماع في تونس عن التطور الثقافي في الكويت ، الكويت 1993 ، العدد 15 ، ص 72- 74 .

27. آ.د. عيد كمال ، جمالية المسرح ، الكويت 1990 ص 302 .
28. مسرح الخليج ، حديث مع الممثل غانم الصالح ، الكويت 1993 العدد97 ، ص 80 .
29. محمود عبد العزيز ، الطفل ... أية لعبة تلزمه ؟ العربي العدد 415 ،ص 162 _ 168 .
30. محمد الصقايد ، الكذب عند الطفل والاسباب ، الكويت 1994 العدد 118 ، ص 64 _ 67 .
31. محمد بن علي جبرا ، الكذب عند الطفل ، مرض أو عادة ؟ الكويت 1989 ، العدد 8 ، ص 26 .
32. نادر القنه ، مشاركة عواطف البدر في المهرجان الدولي لمسرح الطفل في فيينا ، الكويت 1994 ، العدد 119 ، ص 79 - 81 .
33. نادر القنه ، الموسيقى وموسيقى الدراما في مسرح صقر الرشود ، الكويت 1994 ، العدد 124 ، ص 112 _ 119 .
34. خالده سعيد ، الممثل في تصور الناس ، الطريق ، بيروت 1985 ، ص 12 _17 .
35. سمير فريد ، مولد حركة التمثيل العربي ، العربي 1993 ، العدد 12 ، ص 86 _ 90 .
36. محمد احمد صفي الدين ، المسرح القديم ، الكويت ، 1994 ، العدد 101 ، ص 91 _95 .
37. ابراهيم بدر تقلا ، عادل عزيز محمد السريد ، مقابلة ، الكويت 1993 ، ص 18 _ 24 .

38. زكي طليمات ، فن الممثل العربي ، القاهرة ، 1973 ، ص 37 .
39. خالد عبد اللطيف رمضان ، طبيعة المتفرج العربي مجلة (البيان) العددان 268 - 269 أغسطس 1988م.
40. عبد الرحمن حمادي ، جوانب وقضايا المسرح العربي ، الحوادث ، بيروت 1978 ، العدد 1 ، ص 23 .
41. حمد عيسى الرجيب ، طريق المجرم ، البعثة 1947 ، ص 70 .
42. مفيد حجازى ، بحث عن المسرح ، الكويت 1985 ، ص 97 .
43. بول شاؤل ، بين الاحتفالية والمسرحية ، السفير ، بيروت 1991 ، العدد 2 ، ص 9 - 13 .

مراجع
باللغتين الروسية
والاوكرانية

44. ن . آ . أبالكين ، حوار مع الممثل ، موسكو ، جمعية المسرح لعموم روسيا ، 1992 ، ص 319 .

45. د.ن. آفروف ، المسرحية والمشاهد ، كيف يجب مشاهدة المسرحية وتقويمها ، موسكو دار التنوير 1985 ، ص 96 .

46. ب.ج.أنانييف ، مهام سيكولوجية الفن نشر وملاحظات ل.ل. بوتشكاروف ، من كتاب " الإبداع الفني ، مسائل الدراسة المتكاملة " (اشراف ب.م.كيدروف و ب.س. ميلاح وغيرهما) ليننغراد ، دار العلم ، 1982، ص 234 - 245 .

47. آ.أكيموف ، ليس عن المسرح فقط ، ليننغراد ـ موسكو ، دار الفن ، 1966 ، ص 122 .

48. الممثل ، الشخصية ، الدور ، الصورة : مجموعة دراسات علمية (المعهد العالي للمسرح والموسيقى والسينما باسم ن.ن. تشيركاسوف) اشراف ف.ف. ايفانوف ، ليننغراد ، المعهد العالي ، 1986 ، ص 168.

49. ن.يو.أريفينا ، تشكل السمات الانفتاحية للعامل الثقافي التربوى في أثناء الدراسة في المعهد العالي للثقافة ، أطروحة دكتوراه في العلوم التربوية ، ليننغراد ، المعهد العالي للثقافة في ليننغراد 1985 ، ص 16 .

50. ك.ن.أخميتوف ، الاسس النظرية لتعاون المؤسسات الثقافية ـ التنويرية والمدارس العامة بخصوص التربية الجمالية للتلاميذ ، موجز أطروحة دكتوراه في العلوم التربوية ، موسكو ، المعهد العالي للثقافة بموسكو عام 1986 ، ص 16 .

51. ف.د.آفدييف ، نشوء المسرح ، موسكو ـ ليننغراد ، 1959 ، ص 91 .

52. ر.آرنخيم ، دراسات جديدة حول سيكولوجية الفن ترجمة عن الانكليزية ، موسكو : بروميثيوس عام 1994 ، ص 352 .

53. يو.م.باربوي ، تركيب الفعل والمسرحية الحديثة ، تشيركاسوف ، لينيغراد ، المعهد العالي ، 1988 ، ص 200.

54. آ.آ.بارماك ، الجو الفني للمسرحية ، موسكو ، دار الفن ، 1989 ، ص 185.

55. جان لويس بارو ، تأملات حول المسرح ، تأملات حول المسرح ، موجز عن الفرنسية ، موسكو : الآداب الأجنبية 1963 ، ص 303 .

56. ب.ي.بيريزين تحسين الإشراف العلمي المنهجي على العمل الثقافي التنويري ، المركز الإعلامي لقضايا الثقافة والفن عام 1980 ، الاصدار الأول .

57. ب.ن.بيركوف ، حول جمال الإبداع وجمال الفهمي من كتاب الفهم الفني ، اشراف ب.س.ميلاخ ، لينيغراد ، دار " العلم " 1971 ، ص 57-66 .

58. ف.آ.بيسبالوف ، حلقة المسرح المدرسية ، من تجربة العمل ، موسكو ، نوفوستي ، 1955 ، ص 80 .

59. ل.ي.بوجوفيتش ، الفرد وتطوره في الصغر ، موسكو : دار التنوير ، ص 167 .

60. ل.ى.بوجوفيتش ، قضية تطور المجال الحافزي التبريري للطفل ، مجموعة " دراسة حوافز تصرف الأطفال والأولاد " باشراف ل.ى.بوجوفيتش ول.ف.بلاغوناديجينا ، موسكو : دار التربية 1972 ، ص 22-29 .

61. يو.ب.بوريف ، علم الجمال ، موسكو ، دار النشر السياسة ، 1988 ، ص 496 .

62. آ.آ.بوراليف ، فهم الإنسان للإنسان ، لييننغراد جامعة لييننغراد ، 1965 ، ص 115.

63. ج.ن.بوياجيف : من سوفوكليس حتى بريخت من خلال أربعين أمسية مسرحية ، من كتاب للمتعلمين الطلبة ، الطبعة الثالثة ، منفحة ، موسكو ، دار التنوير ، 1988 ، ص 351 .

64. د.ب.بوغويافلينسكايا ، حول مادة وطريقة بحث المؤهلات الإبداعية ، المجلة السيكولوجية ، عام 1995 ، العدد 5 ، ص 49 - 54 .

65. آ.ج.بوردف ، ما فوق المهمة ، موسكو ، روسيا السوفيتية ، عام 1981 ، ص 142 .

66. ج.ف.فيريشيجينا ، دراسة خصائص شخصية العامل المتفرغ في النادي ، أطروجة دكتوراه في العلوم التربوية ، لييننغراد ، المعهد العالي للثقافة ، عام 1971 ، ص 291 .

67. السيكولوجيا العمرية والتربوية ، بإشراف آ.ف.بتروفسكي ، موسكو دار النشر ، عام 1979 ، ص 288 .

68. مسائل الإخراج في مسرح الهواة الطفلي ، هيئة التحرير : يه . آ.زازيرسكي ، رئيس التحرير المسئول و غيره ، لييننغراد ، المعهد العالي للثقافة ، عام 1988 ، ص 95 .

69. ل.ن.فوستريتسوفا ، اوختومسكي والفن ، من كتاب : الإبداع الفني : مسائل الدراسة المتكاملة ، لييننغراد : دار العلم ، عام 1982 ، ص 126 - 132 .

70. ل.س.فيجوتسكي ، سيكولوجية الفن ، موسكو ، دار الفن ، 1968 ، ص 379 .

71. ل.س.فيجوتسكي ، قضايا النمو النفسي للطفل ، من كتاب : إبحاث سيكولوجية مختارة ، موسكو ، نوفوستي عام 1956 ، ص 438 ـ 452 .

72. ل.س.فيجوتسكي ، التخيل وتطوره في العمر الصغير الطفولي ، من كتاب : تطور الوظائف النفسية العليا ، موسكو نوفوستي ، عام 1962 ، ص 340 ـ 349 .

73. ل.س.فيجوتسكي ، التفكير واللغة ، من كتاب " أبحاث سيكولوجية مختارة ، موسكو ، نوفوستي ، عام 1956 ، ص 249 ـ 257 .

74. ف.ي.فولكوف ، الجانب القيمي من الفن كمادة للبحث السوسيولوجي الملموس ، من كتاب " الفهم الفني " تحت إشراف ب.س.ميلاخ ، لينن‌غراد ، دار العلم ، عام 1971 ، ص 93 ـ 97 .

75. ل.ل.غالينسكايا ، من الأدبيات الأجنبية الحديثة حول سيكولوجية الإبداع ، من كتاب : " الإبداع الفني ، مسائل الدراسة المتكاملة " ، لينن‌غراد : دار العلم ، عام.1982 ، ص 216 ـ 233 .

76. س.ي.غياتسينتوفا ، حياة المسرح ، موسكو : الأدب الطفلي ، عام 1963 ، ص 67 .

77. آ.ل.غوزينبود ، مسرح الطفل المركزي ، 1936 ـ 1960 ، موسكو ، دار العلم ، عام 1971 ، ص 185 .

78. جون غلاس وجون ستانلي ، طرائق احصائية في التربية وعلم النفس ، موسكو ، دار التقدم ، عام 1976 ، ص 495 .

79. ف.ن.غونوبلين ، حول بعض السمات النفسية لشخصية المعلم (مسائل علم النفس) ، عام 1975 ، العدد 1 .
80. ن.ك.غورتشاكوف ، دروس في الإخراج لستانلافسكي ، أحاديث وتسجيلات البروفات ، موسكو ، دار الفن ، عام 1952 ، ص 179 .
81. آ.آ.دولينينا ، أبحاث في تاريخ الأدب العربي الحديث ، موسكو ، دار الفن ، عام 1973 ، ص 211 .
82. ت.ف.ديبلو ، تنشيط العمل الموسيقي الشامل والتنمية الموسيقية لتلاميذ الصف الأول (مع الأخذ بالحسبان التعاقب المنطقي في التربية ماقبل المدرسة ، موجز أطروحة دكتوراه في العلوم التربوية ، موسكو ، معهد التربية العالي ، عام 1978 ، ص 18 .
83. ف.ن.دميتريفسكي ، بعض مسائل طريقة دراسة اهتمامات المشاهد المسرحي وردود فعله ، من كتاب : الفهم الفني ، تحت إشراف ب.س.ميلاخ ، لينىنغراد ، دار العلم ، عام 1971 ، ص 366 - 385 .
84. شارل ديولان ، ذكريات وملحوظات ممثل ، ترجمة عن الفرنسية ل.ج.شبيت ، الآداب الأجنبية في موسكو ، عام 1958 ، ص 147 .
85. م.ي.جاروف ، الحياة والمسرح والسينما ، موسكو : دار الفن ، عام 1964 ، ص 118 .
86. يو.ك.زافادسكي ، حول فن المسرح ، موسكو : الجمعية المسرحية لعموم روسيا ، عام 1965 ، ص 95 .
87. ب.يه. زاخافا ، ذكريات ومسرحيات وأدوار ، مقالات ، موسكو ، الجمعية المسرحية ، عام 1982 ، ص 401 .

88. ي.د.زفيروف ، الصلة بين الطرائق الخاصة وطرق التعليم ، مسائل علم النفس ، عام 1981 ، العدد 1 ، ص 49 - 53 .

89. آ.آ.زوفاتكين ، بعض سمات العمل المسرحي الهاوى ، الاجتماعية — السيكولوجية ، من كتاب : مسائل نشاط الهواة المسرحي والتشكيلي ، موسكو ، معهد الدراسات العلمية للألعاب 1976 ، ص 67 .

90. ي.ن.يوروشينكوف ، عمل النوادي مع الأطفال والأولاد ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1982 ، ص 136 .

91. ج.آ.يقتييفا ، مسائل عمل النوادي النفسية التربوية ، كتاب تعليمي ، لينغراد ، المعهد العالي للثقافة ، ص 146 .

92. ب.م.يرشوف ، الإخراج بصفته سيكولوجية عملية ، موسكو ، دار الفن ، عام 1972 ، ص 137 .

93. آ.ب.يرشوفا ، تطور الحاجة الإبداعية لعملية تعليم بدايات النشاط الفني ، موجز أطروحة دكتوراه في العلوم التربوية ، موسكو ، المعهد العالي للثقافة ، عام 1969 ، ص 16 .

94. ت.آ.ايلينا ، علم التربية ، مجموعة محاضرات ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1984 ، ص 496 .

95. ي.ايلينسكي ، في حالة من الوحدة مع المشاهد ، احاديث عن الفن المسرحي ، موسكو ، الحرس الفني ، عام 1964 ، ص 165 .

96. ن.ن.كورنيينكو ، المسرح اليوم ، غداً : ملحوظات سوسيولوجية جمالية عن الدراما والمسرح والمشاهد ، في السبعينات - الثمانينات ، كييف ، عام 1986 ، ص 220 .

97. ج.ف.كريستي ، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي ، موسكو ، دار الفن ، عام 1978 ، ص 430 .

98. ف.أ.كروتيتسكي ، علم النفس ، موسكو : دار التنوير ، عام 1986 ، ص 336 .

99. ن.أ.كريموفا ، هل تحبون المسرح ؟ موسكو : أدب الأطفال ، عام 1987 ، ص 208 .

100. م.و.كنيبل ، كلمة عن إبداع الممثل ، موسكو ، جمعية المسرح ، عام 1970 ، ص 71 .

101. م.و.كنيبل ، شعر التربية (مقدمة ج.توفستونوغوف ، الطبعة الثانية ، موسكو ، جمعية المسرح ، 1984 ، ص 527 .

102. يه.س.كالمانوفسكي ، مسرح الدمى في يومنا (من مذكرات ناقد) ، لينغراد ، دار الفن ، عام 1977 ، ص 118 .

103. ت.ف.لافروفا ، طرق رفع مستوى فعالية الإشراف التربوي على فرقة الهواة المسرحية ، موجز أطروحة دكتوراه في العلوم التربوية ، لينغراد ، عام 1978 ، ص 25 .

104. ن.س.ليتيس ، القدرات الذهنية والعمر ، موسكو ، دار التربية ، عام 1971 ، ص 179 .

105. أ.أ.ليونتيف ، اللغة الشعرية كطريقة للتواصل بالفن ، مسائل الأدب ، 1973 ، العدد 6 ، ص 101 .

106. آ.ن.ليونتيف ، النشاط ــ الوعي ــ الشخصية ، موسكو ، دار النشر السياسية ، عام 1975 ، ص 280 .

107. آ.ن.ليونتيف ، قضايا تطور النفسية ، الطبعة الثالثة دار النشر جامعة موسكو ، عام 1972 ، ص 213 .

108. ن.ج.لوردكيبا نيدزيه ، المخرج يخرج مسرحية ، موسكو ، دار الفن ، عام 1990 ، ص 286 .

109. ف.آ.ليفين ، غرس الإبداع ، موسكو ، دار المعرفة ، عام 1977 ، ص 62 .

110. ب.ت.ليخاتشوف ، الجوانب التربوية للدراسة ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1982 ، ص 185 .

111. آ.ن.لوك ، الإبداع العلمي والأدبي ، التماثل ـ التباين ـ التفاعل (من الأداب الأجنبية حول الإبداع العلمي والفني ، من كتاب : الإبداع الفني بإشراف ب.م.كيدروف و ب.س.ميلاخ وغيرهما ، ليننغراد ، دار العلم ، عام 1982 ، ص 203 - 214 .

112. آ.ن.لوك ، سيكولوجية الإبداع ، موسكو ، دار العلم ، عام 1978 ، ص 145 .

113. ي.ل.لوبينسكي ، المسرح والمدرسة ، من كتاب : الفن والمدرسة ، من وضع آ.ك.فاسيليفسكي ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1981 ، ص 272-286 .

114. مارشال مارسيل ، طريق المسرح (ترجمة عن الفرنسية) موسكو ، دار " رادوغا " ، عام 1982 ، ص 227 .

115. ت.آ.مارتشينكو ، المسرح يربي ، موسكو ، دار التربية ، عام 1976 ، ص 128 .

116. آ.يا.ميخايلوفا ، المسرح في تربية التلاميذ الصغار الجمالية ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1975 ، ص 128 .

117. س.ف.ميخالكوف ، مسرح لأجل الأطفال ، موسكو دار الفن ، عام 1976 ، ص 655 .

118. يه.ف.ماركوفا ، التمثيل الايمائي الأجنبي الحديث ، موسكو ، دار الفن ، عام 1985 ، ص 190 .

119. آ.يا.ميخايلوفا ، المسرح وتربية التلاميذ الصغار الجمالية ، موسكو ، دار التربية ، عام 1975 ، ص 123 .

120. ب.س.ميلاخ ، حول استراتيجية دراسة افبداع الفني المتكاملة ، من كتاب : الإبداع الفني ، مسائل الدراسية المتكاملة ، لينتغراد ، دار العلم ، عام 1982 ، ص 12 - 26 .

121. ب.س.ميلاخ ، الفهم الفني كقضية علمية ، من كتاب : الفهم الفني ، لينتغراد ، دار العلم ، عام 1971 ، ص 10 - 28 .

122. ن.ج.ميخايلفا ، آفاق تطور عمل الهواة الفني كظاهرة اجتماعية - ثقافية ، من كتاب : القضايا الاجتماعية والإبداعية لعمل الهواة الفني ، موسكو ، معهد الثقافة للأبحاث العلمية ، 1981 ، ص 9-15 .

123. س.موغنياغوف و ف.نيفيروف ، علم الجمال وعلم التربية ، من كتاب : علم الجمال والعصر تحت إشراف س.يه.موغنياغون ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1978 ، ص 6 - 35 .

124. س.او.موغنياغوف ، حول ضرورة الفن ،من كتاب علم الجمال والعصر ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1978 ، ص 36 - 56 .

125. ي.آ.نوفيكوفا ، التحليل النقدي لطرائق واشكال تنظيم أوقات الفراغ لدى الأطفال والأولاد في البلدان الرأسمالية المتطورة ، موجز أطروحة دكتوراه في العلوم التربوية ، المعهد العالي للثقافة في لينغراد ، عام 1991 ، ص 16 .

126. ف.نيفيروف ، المبادئ التربوية في تدريس الفن في المدرسة ، من كتاب : الفن والمدرسة (من وضع فاسيليفسكي ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1981 ، ص 33 - 50 .

127. ف.ي.نيميروفيتش - دانتشينكو ، حول ابداع - الممثل ، مقتطفات ، كتاب مدرسي ، موسكو ، دار الفن ، عام 1984 ، ص 623 .

128. ف.ي.نيميروفيتش - دانتشينكو ، آراء ، دراسات ، مقالات ، مقابلات ، ملحوظات ، 1877 - 1942 ، موسكو ، جمعية المسرح ، عام 1980 ، ص 375 .

129. ل.ب.نوفيتسكايا ، دروس الإلهام ، منهج ستانسلافسكي في الفعل ، موسكو، جمعية المسرح ، عام 1984 ، ص 382 . .

130. ر.س.ينموف ، علم النفس ، موسكو ، دار التربية ، عام 1995 ، ص 255.

131. س.ف.اوبرازتسوف ، أمثل الحياة كلها في الدمى ، موسكو ، دار الصغير ، عام 1983 ، ص 80 .

132. س.ف.اوبرازتسوف ، مهنتي ، موسكو ، دار الفن ، عام 1981 ، ص 456 .

133. ف.س.اورلوفا ، المقابلة كطريقة لدراسة عمليات الإبداع ، من كتاب الإبداع الفني : مسائل الدراسة المتكاملة ، لينغراد ، دار العلم ، عام 1982 ، ص 180 - 190 .

134. علم النفس العام (تحت اشراف ف.ف.بوغوسلوفسكي و آ.ج.كوفاليوف ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1981 ، ص 383 .

135. يا.آ.بوناماريوف ، سيكولوجية الإبداع وعلم التربية ، موسكو ، دار التربية ، عام 1976 ، ص 216 .

136. آ.ن.بريمينكو ، أمسية مدرسية ، موسكو ، دار نوفوستي ، عام 1959 ص 49 .

137. س.يه.بريخودكا ، المبادئ الأساسية لتطوير المؤهلات الإبداعية ، مجموعة " دور الفن في تربية الشخصية الإبداعية ، كيروفوغراد ، معهد بوشكين للتربية ، عام 1990 ، ص 59 - 61 .

138. أو.ن. بريخودكا ، مسرح الدمى (العرائس) الاوكراني : التقاليد القومية وتطورها الحديث ، موجز أطروحة دكتوراه في الفن ، كييف ، اكاديمية العلوم الاوكرانية معهد الفنون ، عام 1994 ، ص 16 .

139. ت.آ.بوتينتسوفا ، ألف سنة وسنة من المسرح العربي ، موسكو ، دار العلم ، عام 1977 ، ص 312 .

140. ف.آ.رازومني ، النشاط الجمالي في النادى ، موسكو عام 1988 ، ص 151 .

141. س.خ.رابوبورت ، الفن والفرد ، من كتاب : " الفن والمدرسة " تأليف آ.:.فاسيليفسكي ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1981 ص 215 - 216.

142. س.خ.رابوبورت ، الفن والانفعالات ، موسكو دار التربية ، عام 1972 ، ص 118 .

143. و.ي.ريميز ، الميزانسين – لغة المخرج ، موسكو ، دار الفن ، عام 1963 ، ص 95 .

144. ف.م.روجديستفينسكايا ، العمل التعليمي الإبداعي كوسيلة لتربية المشاركين في فرقة الأطفال المسرحية ، موجز أطروحة دكتوراه في العلوم التربوية ، لينينغراد ، معهد الثقافة في لينينغراد ، عام 1984 ، ص 16 .

145. يو.م.روبينا ، حول تطور المؤهلات الفنية لدى تلاميذ دروس الحلقة الدرامية ، "نوفوستي" ، عام 1959 ، ص 34 - 37 .

146. ي.ي.روبينا و ت.ف.زافادسكايا و ن.ن.شيفيليوف ، أسس الإشراف التربوي على نشاط الهواة المسرحي المدرسي ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1974 ، ص 174 .

147. م.م.ساوفسكي ، مذكرات ممثل ، موسكو ، دار الفن ، عام 1975 ، 303ص.

148. أ.د.سالينسكي ، عن الحياة والدراما والمسرح ، موسكو ، دار الكاتب السوفيتي ، عام 1982 ، 336 ص .

149. ن.ي.ساتس ، قصة حياتي ، موسكو ، دار الفن ، عام 1984 ، 383 ص .

150. ن.ي.ساتس ، الأطفال يؤمنون المسرح ، صفحات من الذكريات ، موسكو ، دار الفن ، عام 1961 ، 187 ص.

151. آ.ن.سيرديوك ، تنشيط تدريس فن التمثيل لتلاميذ فرقة الهواة المسرحية ، موجز أطروحة دكتوراه في العلوم التربوية ، موسكو ، المعهد العالي للثقافة ، عام 1984 ، 16 ص .

152. ستانسلافسكي ، المختارات في تسعة مجلدات ، المجلد 1 ، حياتي في الفن ، موسكو ، دار الفن ، عام 1988 ، 621 ص .

153. ستانسلافسكي ، المختارات في تسعة مجلدات ، المجلد 2 ، اعداد الممثل ، موسكو ، دار الفن ، عام 1989 ، 511 ص .

154. ستانسلافسكي ، المختارات في تسعة مجلدات ، المجلد 4 ، اعداد الممثل على الدور ، موسكو ،دار الفن ، عام 1991 ، 398 ص .

155. ف.آ.سوخوملنسكي ، حول التربية ، موسكو ، دار النشر السياسية ، عام 1979 ، 370 ص .

156. المسرح ، الأسرة ، المدرسة ، مجموعة مقالات ، تأليف يو.آ.زوبكوف ، موسكو ، دار التربية ، عام 1975 ، 125 ص .

157. ب.م.تيبلوف ، قضايا الفوارق الفردية ، موسكو ، نوفوستي ، عام 1961 ، 535 ص .

158. غ.آ.توفستونوغوف ، مرآة المسرح ، لينغراد ، دار الفن ، عام 1984 ، 304 ص .

159. غ.آ.توفستونوغوف ، حول مهنة المخرج ، موسكو ، جمعية المسرح ، عام 1967 ، 358 ص .

160. يو.آ.فريدمان ، تعالي أيتها الحكاية ، موسكو ، روسيا السوفيتية ، عام 1978 ، 110 ص.

161. مقتطفات حول السيكولوجية العمرية ، كتاب مدرسي ، من وضع ل.م.سيمينيوت ، موسكو ، أكاديمية التربية العالمية ، عام 1994 ، 256 ص .

162. المسرح المدرسي ، مجموعة مقالات ، موسكو ، دار الفن ، عام 1985 ، 111 ص .

الحواشي

1. أرشيف وزارة التربية الكويتية .
2. نادر القنه ، مشاركة عواطف البدر في مهرجان مسرح الطفل الدولي في فيينا ، الكويت 1944 ، العدد 119 ، ص 79 ــ 81 ، عبد العزيز تحسين ابراهيم ، تاريخ المسرح المدرسي في الخليج ، الكويت 1993 ، 150 ص أول امرأة عملت من أجل الطفل ، مناقشة حول فرقة المسرح الوطني ، الكويت 1993 ، العدد 100 ،ص 3ـ 4 ، علاء الدين ينتصر من أجل الخير والحب ، الوطن 11 أيار 1994 وغيرهما .
3. نشأت زيبداوي ، تطور الفن المسرحي ، أطروحة دكتوراه ، كييف ، 1994 ، 25 ص .
4. م.س.كاغان ، النشاط البشري ، موسكو ، دار العلم ظ1974 ، ص 121-120 .
5. علم النفس العام ، بإشراف أ.ج.كوفاليوف و آ.آ. سيتبانوف ، موسكو ، دار التربية 1981 ، 181 ص .
6. م.ن.لوك ، سيكلوجية الإبداع ، موسكو ، دار العلم ، عام 1978 ، 5 ص.
7. يو.ب.بوريف ، علم الجمال ، موسكو ، دار النشر السياسية ، 1988 ، 490 ص .
8. فواز الساجر ، ستانيسلافسكي والمسرح العربي . وزارة الثقافة . دمشق 1994 .

9. قاسم دشتي ، اجتماع في تونس عن التطور الثقافي في الكويت ، الكويت 1993 ، العدد 15 ص 72 - 74 .

10. أرشيف وزارة التربية .

11. عبد عزيز الراشد ، التربية في المسرح ، الكويت 1989 ،60 ص .

12. أرشيف وزارة التربية .

13. ف.م.روجديستفينسكايا ، العمل المدرسي الإبداعي كوسيلة لتربية المشاركين في فرقة الأطفال المسرحية ، ملخص الأطروحة لنيل درجة الدكتوراه في العلوم التربوية ، لينتغراد ، 1984 ، 16 ص ، ت.ف.لافروفا ، طرق رفع مستوى فعالية الإشراف التربوي على فرق الهواة المسرحية ، ملخص الأطروحة لنيل درجة الدكتوراه ، لينتغراد ، 1978 ، 25 ص ، أ.ب.سيرديوك ، تنشيط دراسة الفن المسرحي لفرق الهواة المسرحية ، ملخص الأطروحة لنيل الدكتوراه في علوم التربية ، موسكو 1984 ، 16 ص ، أ.يا.ميخايلوفا ، المسرح وتربية التلاميذ الصغار جمايا ، موسكو 1975 ، 128 ص .

14. السيكولوجيا العمرية والتربوية بإشراف أ.ف.بتروفسكي ، موسكو ، دار التربية 1979 ، 70 ص .

15. السيكولوجيا العمرية والتربوية بإشراف أ.ف.بتروفسكي ، موسكو ، دار التربية 1979 ، 86 ص .

16. أ.أ.ليونتيف ، اللغة الشعرية كطريقة للتواصل بواسطة الفن ، مسائل الأدب 1973 ، العدد 6 ، 101 ص .

17. ك.س.ستانسلافسكي ، اعداد الممثل ، الجزء الثاني في العملية الإبداعية لإعادة التجسد ، المؤلفات في 9 مجلدات ، موسكو ، دار الفن ، 1990 ، المجلد 3 ، 89 ص .

18. ي.س.كون ، سيكولوجية الشباب المبكر ، موسكو ، دار التنوير 1989 ،ص 106 - 119 .

19. المرجع نفسه ، 119 ص .

20. ن.س.ليتس ، المؤهلات الهنية والعمر ، موسكو ، دار التنوير 1971 ، ص 41 - 44 .

21. او .يا. سافتشينكو ، حول تطور السمة المعرفية لدى التلاميذ الصغار ، 1982 ، 175 ص (بالاوكرانية) .

22. س.رابويورت ، الفن والفرد ، من كتاب " الفن والمدرسة " تأليف آ.ك.فاسيليفسكي ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1981 ، ص 215 ــ 229.

23. ف.آ.سوخوملينسكي ، القلب أمنحه للأطفال ، عام 1970 67 ص (كييف) .

24. د.ب.كاباليفسكي ، تهذيب العقل والقلب ، موسكو ، دار التنوير ، عام 1981 ، 48 ص .

25. ستانسلافسكي ، حول فن التمثيل ، المؤلفات في 8 مجلدات ، موسكو ، دار الفن 1958 ، المجلد 5 ، 185 ص .

26. يو.ي.روبينا ، ن.ف.زاقارسكايا ، ن.ن.شيقيليوف ، أسس الإشراف على مسرح الهواة المدرسي ، موسكو ، دار التنوير 1974 ، 22 ص .

27. يو.ي.روبينا ، ن.ف.زاقارسكايا ، ن.ن.شيقيليوف ، أسس الإشراف على مسرح الهواة المدرسي ، موسكو ، دار التنوير 1974 ، 173 ص .

28. إدارة النوادي ، اشراف س.ن.ايكونيكوفا و ف.ي.تشيبيليوف ، موسكو ، دار التنوير 1979 ، 248 ص .

29. ف.ي.بيريزين ، تحسين الإشراف العلمي المنهجي على العمل الثقافي التنويري والأبداعي الفني للهواة ، سلسلة الثقافة ـ التنوير ، المركز الإعلامي لقضايا الثقافة والفن ، 1980 ، الإصدار 1 .

30. يه .ي. سمير نوفا ، هواة نوادي الفن من كتاب إدارة النوادي ، بلإشراف س.ن.ايكونيكوفا و ف.ي.تشيبيليوف ، موسكو ، دار التنوير ، 1980 ، ص 239 - 268 .

31. ن.ج.ميخايلوفا ، وفاق تطور نشاط الهواة الفني كظاهرة اجتماعية ثقافية ، من كتاب : قضايا اجتماعية وابداعية في فن الهواة ، موسكو 1981 ، ص 9 .

32. محمود عبد العظيم ، اطفالنا ... أي لعبة يحتاجونها ؟ العربي ، 1933 ، العدد 415 ، ص 162 - 168 .

33. ف.ف.بيسبالوف : الحلقة الدرامية المدرسية ، من خبرة العمل ، موسكو ، دار نوفوستي 1955 ، ي.ي.لوبينسكي : المسرح والمدرسة ، كتاب " الفن والمسرح " من وضع أ.ك.فاسيليفسكي ، موسكو ، دار التنوير ،

1981 ، ن.ن.ساتس : الأطفال يؤمون المسارح ، موسكو ، دار الفن ، 1961 ، ن.ي.سوخوتسكايا ، الحلقة الدرامية في المدرسة ، مجموعة : مسرح الطلائع ، 1959 ، العدد 2 ، آ.ب.روزانوفا : مسرح الطلائع باسم آ.غايدار ، موسكو ، دار نوفوستي ، 1958 ، ن.م.خروليوف : وراء ستارة المدرسة ، موسكو ، دار الفن 1970 ، يو.ي. روبينا ، ت.ف. زافادسكايا ، ن.ن.شيفيليوف : أسس الإشراف التربوي على مسرح الهواة المدرسي ، موسكو ، دار التنوير 1974 .

34. ب.ت.ليخاتشوف ، الجوانب التربوية من الدراسة ، موسكو ، دار النشر ، 1982 ، ص 163 .

35. س.ف.ميخالكوف ، مسرح لأجل الأطفال ، موسكو ، دار الفن ، 1976 ، 655 ص .

36. ب.ف.سابيغين ، افاق تطور فن الهواة المسرحي ، في كتاب " العمل الإخراجي لفن الهواة المسرحي ، لينغراد ، 1981 ، ص 3 - 16 .

37. ف.م.روجديستفينسكي ، حول بعض قضايا العمل التعليمي في فرقة الأطفال المسرحية ، في كتاب : فن الإخراج عند نشطاء المسرح للهواة ، المجلد 55 ، 1981 ، ص 75 - 85 .

38. او.آ.آبراكسينا ، دراسات في تاريخ التربية الفنية في المدرسة السوفيتية ، دار " نوفوستي موسكو ، 1956 ، ص 215.

39. آ.ب.برشوفا : تطور الاحتياجات الإبداعية في عملية تعليم الفتيان مبادئ النشاط الفني (موجز أطروحة الدكتوراه ، موسكو ، 1969 ، ص 14).

40. ف.م.روجديستفينسكايا ، حول بعض قضايا العمل التعليمي في فرقة الأطفال المسرحية ، لينتغراد ، المعهد الثقافي اللينتغرادي الدوللتي ، 1981 ، ص 80 .

41. ز.ف.سافكوفا : الكلمة في مسرحية الهواة الدرامية ، في كتاب "اخراج الأعمال المسرحية للهواة ، ص 88 .

42. ف.م.مولتاتولي ، الفن الكلاسيكي على خشبة مسرح الهواة ، من كتاب : " اخراج الأعمال المسرحية للهواة " ص 48 ـ 64 .

43. ستانسلافسكي ، اعداد الممثل ، المؤلفات في 9 مجلدات ، المجلد 3 ، موسكو ، 1990 ، ص 212 .

44. ف.ي.بلوتكين ، النشاط المسرحي للأولاد وقضية المؤهلات ، اخراج الأعمال المسرحية للهواة . لينتغراد ، المعهد الثقافي اللينتغرادي الدولتي ، 1981 ، ص 65 ـ 64 .

45. ستانسلافسكي ، اعداد الممثل ، المؤلفات في 9 مجلدات ، موسكو ، 1990 ، ص 368

46. ف.ي.بلوتكين ، النشاط المسرحي للأولاد وقضية المؤهلات ، لينتغراد ، ص 74 .

47. آ.آ.زوباتكين ، بعض سمات مسرح الهواة الاجتماعية والسيكولوجية ، من كتاب : مسائل نشاط الهواة المسرحي والتشكيلي ، موسكو ، معهد الأبحاث العلمي للألعاب ، عام 1976 ، ص 92 ـ 125 .

48. أ.أ.زوباتكين ، بعض سـمات مسـرح الهـواة الاجتماعيـة والسـيكولوجية ، من كتاب : مسائل نشاط الهـواة المسـرحي والتشـكيلي ، موسـكو ، معهـد الأبحاث العلمي للألعاب ، عام 1976 ، ص 67.

49. ف.آ.سوخومليتسكي ، القلب امنحه للأطفال ، كييف ، 1977 ، 1969 ، ص 247 .

50. آ.يا.ميخايلوفا ، المسرح في تربية التلاميذ الصغـار الجمالية ، موسـكو ، دار التنوير ، 1975 ، ص 10 ـ 15 .

51. ف.كافيرين ، المسرح لجل الذات ، أدب الأطفال ، 1968 ، العدد 1 .

52. ب.ف.لوموف ، قضايـا علـم النفـس المنهجيـة والنظريـة ، موسـكو ، دار العلم 1984 ، ص 91 .

53. ن.ف.كوزامينـا ، أسـس علـم التربيـة الجـامعي ، لينـنغـراد ، عـام 1972 ،ص 10 .

54. ل.ك.بيلي .... موجز أطروحة دكتوراه ، كييـف ، 1994 ، ص 9 (بالاكرونية) .

55. عرفان عبد البـاقي الشـكور ، طرائـق كتـاب الطفـل ، مـن الـتراث العربـي الإسلامي عن طبيعة الأطفال ، مجلة العربي ، 1993 ، العدد 413 ، ص 140 ـ 143 .

56. ف.آ.تشيبيليوف ، حول التربيـة الاجتماعيـة والثقافيـة المنـهجيـة ، كييـف 1994 ، ص 53 ـ 60 (بالاوكرانية) .

57. عواطف البدر ، الابتعاد عن النص يحول المسرح إلى سيرك ، الوطن ، 1994 ، 18 تموز .

58. عواطف البدر ، هل تشارك الكويت في المهرجان المقام في الاسماعلية ، الوطن ، 1994 ، 10 آب .

59. احمد حرب ، لقاء مع ممثل المسرح حسن رجب ، الكويت 1993 ، العدد 126 .

60. محمد حسن عبد الله ، شياطين في ليلة الجمعة ، عمل تجريبي ، الهدف ، 1993 ، 12 كانون الأول .

61. آ.يا.ميخايلوفا ، المسرح في نطاق التربية الجمالية للتلاميذ الصغار ، موسكو.، دار التنوير ، 1975 ، ص 5 .

62. آ.ن.غوزينبود ، مسرح الأطفال المركزي ، 1936 – 1961 ، موسكو ، دار التنوير ، 1967 ، ص 19 .

63. ى.تولستوف ، المدرسة والمسرح ، مجموعة : المسرح الموسكوفي للأطفال ، موسكو ، دار التنوير ، 1937 ، ص 242 .

64. د.ن.آفروف ، المسرحية والمشاهد ، موسكو ، دار التنوير ، 1985 ، ص 96 .

65. ستانسلافسكي ، مقالات ، أحاديث ، رسائل ، موسكو ، دار الفن ، 1953 ، ص 398 ـ 399 .

66. ي.بزايغناتوف ، المسرح والحياة ، موسكو ، " رادوغا " 1916 .

67. نيميروفيتش ـ دانتشينكو ، المسرح والمدرسة دار الفنان ـ 1892 ، العدد 42 ، سيكولوجية الجمهور المسرحي ، المسرح والفن ، 1988 ، العددان 5 ، 6 .

68. ي.شيغلوف ـ ليونتيف ، بصدد مسارح الأطفال والهواة ، مسرح الشعب ، موسكو ، دار التنوير ، 1896 .

69. ف.ك.دميتريفسكي ، بعض مسائل منهج دراسة اهتمامات المشاهد المسرحي وردود افعاله ، الوعي الفني ، لينغراد ، دار العلم ، 1971 ، ص 366 ـ 385 .

70. آ.يا.ميخايلوفا ، المسرح في الوعي الجمالي لدى التلاميذ الصغار ، موسكو ، دار التنوير ، 1975 ، ص 127 .

71. ل.ن.كوغان ، بعض المبادئ التاريخية للدراسة الوسيولوجية ، نحو وضع المسألة (الوعي الفني) ، لينغراد ، دار العلم ، 1971 ، ص 79 ـ92 .

72. ب.م.ياكوبسين ، السيكولوجيا والوعي الفني ، لينغراد ، دار العلم 1971 ، ص 67 ـ 78 .

73. آ.يا.ميخايلوفا ، المسرح في تربية التلاميذ الصغار الجمالية ، موسكو ، دار التنوير ، 1975 ، ص 56 .

74. ي.ل.لوبينسكي ، المسرح والأطفال ، موسكو ، 1962 ، ص 86 .

75. ف.آ.سوخوملينسكي ، علم تربية الوالدين ، في كتاب : ف.آ.سوخوملينسكي ، أعمال تربوية مختارة في ثلاثة مجلدات ، موسكو ، دار التربية ، 1981 ، ص 395 - 420 .

76. ل.س.فيغوتسكي : التخيل الإبداع في عمر الطفولة ، موسكو ، 1967 ، ص 5 - 63 .

77. المسرحية عن حكاية " انتبه " المسرح المدرسي ، الكويت ، وزارة التربية 1993 ، ص 41 - 43 .

78. بافلوف ، المؤلفات الكاملة ، المجلد 3 ، الكتاب 2 ، موسكو 1951 ، ص 213 .

79. ستانسلافسكي ، اعداد الممثل ، المختارات في 9 مجلدات ، موسكو ، الفن ، 1990 ، المجلد 2 . ص 57 .

80. بزه الباطني أغاني الطفل في الكويت ، الكويت 1986 ، ص 232 وقصص خيالية ، الكويت 1988 ، ص 164 ، العادات الشعبية .

81. عواطف البدر ، مسرحية الطفل سلعة في سوق المقاولات ! جريدة الوطن 1994/6/15م.

82. ايوب حسين ، مع الأطفال في الماضي ، منشورات ذات السلاسل الكويت ، الطبعة الثانية 1984 ، ص 56 – 76 .

83. عواطف البدر ، التمثيل للكبار بين خبرة الكبار وتلقائية الصغار ، جريدة الوطن 1994/9/21م.

84. عواطف البدر ، جسوم يسجل هدف الفوز ، للأطفال .

85. عواطف البدر ، زادت المصاريف فتوقفت

86. عن الانتاج ، مجلةالمجالس ، العدد 1156 ، 1994/10/1م.

87. انتصار الحداد ، المسرح التجاري أسم على مسمى ، مجلة الكويت ، العدد 113 ، 1993 .

88. حوار مع خالد عبد اللطيف حول فرقتي المسرح القومي ومسرح الطفل الكويتي ، مجلة الكويت ، العدد 100 ، 1993 .

89. نزار نجار ، تربية الإبداع عند الأطفال ، مجلة الكويت ، العدد 100 ، 1993 .



الخاتمة



الفنان في بلدنا الكويت كان ولا يزال الشمعة التـــى تنير الطريق امام الجمهور وذلك من خـــلال طرحـــه للعديد من القضايا الاجتماعية المعاصرة والتى يعـــاني منها المجتمع بتفاعله وابداعه فــــي الاعمـــال الفنيـــة المختلفة التى نعيشها .

هذا الفنان وطول سنوات النهضة قدم الكثير مـــن الاعمال والانجازات وكل ما لديه من طاقــــة وقـــدرة وموهبة في تضحية مخلصة صادقة من روحـــــه فـــي سبيل صرح الفن الذي يخدم وطنه في شتى مجـــالات الحياة وذلك بتنوع روافد المعرفة والفن .

ومن هنا فأن لكل فنان كويتي مبدع في مجـــالات المسرح بشكل خاص أن يفتخر بكل مـــا يقدمــه مـــن

انجازات كبيرة لوطنه والتى اخذت تتحقق يوما بعد يوم نتيجة الاهتمام والرعاية والتى كانت نتيجة أن اصبحت اعماله تتميز ليس في الداخل فقط بل تجاوزت محيطها الاقليمي واصبحت تشارك في الكثير من المهرجانات وخاصة المسرحية منها .

ان سمعت الفنان الكويتي وما قدمه لمجتمعه هو رصيده الذي يحقق من خلال اعماله الفنية والتى تعتبر ابرز المعاني الدالة على اهميته هي علاقته مع جمهوره في التعبير الصادق عن همومه وطموحاته وسعيه الدائم من اجل مواكبة الحركة الفنية في الكويت والتعاون مع الجميع من اجل تطويرها وتنميتها .

ان هذا الجهد الذي بين يديكم لجانب من الأنجازات التى تحقق لدولة الكويت في مجال مسرح الطفل ما هي الا خطوة وأن جاءت متأخرة قليلاً لكنها

سوف تليها باذن الله خطوات اخـــرى نســتكمل فيــها مسيرة التوثيق التى يحتاج اليها وطننا الكويت خاصــة في هذه المرحلة الحرجة .

على ان يكون هذا الاصدار الذي بين ايديكم وثيقــة مفيدة للباحثين والدارسين وليكن جزء من التواصل بين المهتمين بالثقافة والفن والمتابعين له وكذلك اصحـــاب الشأن الذين نعتز كثــيراً بمــا قدمــوه مــن اعمــال وتضحيات وخاصة جيل الرواد من فنانينا الذين كـــان لهم الفضل في هذا الصرح والواقع الذي نعيشه .

وأتمنى من القلب أن يكون هذا الاصـــدار يشكــل بمرور الزمن سجلاً حافظاً وأمينــاً لعطــاءات وبنــاء الكويت في مجال المسرح بشكل عام .



الفهرس

ردمك ٩٩٩٠٦ ـ ٥٩ ـ ٠٧ ـ ٩









المؤلف في سطور

* فاضل عباس الموسل
* من مواليد الكويت 1964 .
* حاصل على دكتوراه في فن الاخراج والتمثيل من جامعة كييف بالاتحــاد السوفيتي سابقا .
* عضو هيئة التدريس بالمعهد العالي للفنون المسرحية
* عضو فرقة المسرح الشعبي .

